北京工艺美术丛书

宫墙内外的老北京文化

朱 洪 马慕良 编著



北京工艺美术出版社

北京雨燕从八方飞来，或栖身宫殿、或寄居民宅，把春的消息带回京城。

暖风和煦、柳枝含碧、宫中扬花、街巷飘絮。

在舞尽天光的燕子里，哪一只是来自宫廷……哪一只是来自民间……



ISBN 978-7-5140-0032-0

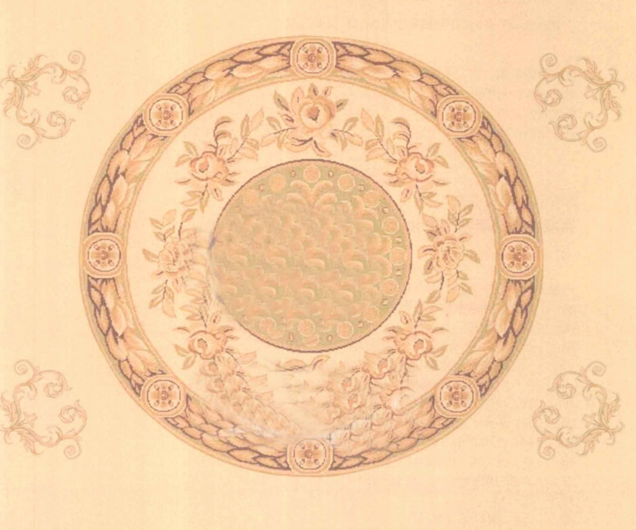
9 787514 000320 >

定价：56.00元

北京工艺美术丛书

宫墙内外的老北京文化

朱 洪 马慕良 编著



北京工艺美术出版社

图书在版编目（CIP）数据

宫墙内外的老北京文化/朱洪，马慕良编著．北京：北京工艺美术出版社，2011.6

（北京工艺美术丛书）

ISBN 978-7-5140-0032-0

Ⅰ.①宫... Ⅱ.①朱...②马...Ⅲ.①文化－研究－北京市 Ⅳ.①G127.1

中国版本图书馆CIP数据核字（2011）第062132号

责任编辑：张　恬　孟繁放
封面设计：刘艳霞
版式设计：田　黎
责任印制：宋朝晖

北京工艺美术丛书

宫墙内外的老北京文化

朱　洪　马慕良　编著

出版发行：北京工艺美术出版社
地　　址：北京市东城区和平里七区16号
邮　　编：100013
电　　话：（010）84255105（总编室）
　　　　　（010）64283627（编辑室）
　　　　　（010）64283671（发行部）
传　　真：（010）64280045/84255105
网　　址：www.gmcbs.cn
经　　销：全国新华书店
印　　刷：北京翔利印刷有限公司
开　　本：710毫米×1000毫米　1/16
印　　张：14
版　　次：2011年6月第1版
印　　次：2011年6月第1次印刷
书　　号：ISBN 978-7-5140-0032-0/J·932
定　　价：56.00元

序

自从中国有史以来，或自从出现了各种学科的理论研究之后，对于手工艺术从理论方面进行研究，就是一片空白。千百年来即便有涉及手工艺术研究的文字记录，也往往是凤毛麟角。从历史上看，伴随着各种艺术学科理论体系的建立，对于指导艺术实践都发挥着或曾经发挥过重大的作用，然而纵观中国手工艺术学科的理论，至今依然是相对匮乏的。为什么这么说？我认为：

一是从历史上看，这手工艺术一直被许多人，尤其是所谓的文人士大夫视为雕虫小技，被阻挡在“大雅之堂”门外。若不信的话，您可以查阅古籍，在浩如烟海的历史典籍中，其中能有几许是论述手工艺术的？

二是从历史上看，在从事手工艺术创作的能工巧匠芸芸众生中，能有多少位是识文断字的？您怎好要求他们自己把实践经验上升到理论的总结。

三是从被人们视为珍宝的出土文物看，手工艺品胜不可数，许多艺术珍品是手工艺人呕心沥血创作的，其中能有几位艺人的名姓为人所知？文人士大夫们只知手工艺术品美，甚至保值升值当财富去储备，但史书中能找到手工艺品作者的位置吗？

手工艺品的设计生产太需要理论的指导了。手工艺人从事创作太需要从理论上提高了。当然，自从1949年10月中华人民共和国成立后，手工艺术从组织到管理，从出口创汇到选作国礼，从设计到制作，从实践到理论，虽然是在曲折中前进，但的的确确有了翻天覆地的变化。尽管是这样，相比之下，与专家、领导、有识之士的要求，与广大人民群众的审美的期待，与手工艺人们的渴望，与工艺美术自身发展的需要，等等，还是有着极大差距的。

20世纪末和21世纪初，国务院发布施行了《传统工艺美术保护条例》，北京市政府公布和施行了《北京市传统工艺美术保护办法》，以及近年来，国务

院和北京市对非物质文化遗产保护工作的力度不断增强，北京市的传统工艺美术恰如春花喜逢及时雨，呈现出姹紫嫣红、百花竞艳的大好形势。

形势喜人，形势逼人。北京市的工艺美术工作者，在工艺美术的百花苑中发愤图强，已经和正在取得一个又一个硕果。工艺美术大师和高级技师们创作出一件件珍精品，他们中的许多人，在辛勤从事创作实践的同时，在“搜集、整理、建立档案”，“挖掘、整理传统工艺美术资料、建立档案”，“传统工艺美术的科学研究”，“对传统工艺美术开展理论研究和学术交流”等方针的指导下，也开始尽最大努力从实践经验上升到理论，总结自己的创作体会和将以往的设计图纸整编成册，相继出版，这些都可以说是在北京工艺美术史上掀开了辉煌的一页，也是北京工艺美术业的宝贵财富。

正是在这种情况下，朱洪和马慕良携手合作编著的《北京工艺木雕》一书，于2009年1月出版后，又着手编纂了这本《宫墙内外的老北京文化》一书，可喜可贺。

说可喜，是因为这个课题提得好。宫廷文化与民间文化是相对而言的。“宫廷”是封建时代帝王的住所和君主受朝问政的地方。或曰帝王及其大臣构成的统治集团。文化简单地说，就是人类在社会历史发展过程中，所创造的物质财富和精神财富的总和，也特指精神财富，如哲学、教育、文化、艺术等。宫廷文化打着深深的历史的、阶级的烙印。源远流长，绵延繁衍，品种繁多的北京手工艺品，其主要的表现被称为“宫廷艺术”。1911年辛亥革命后，随着封建王朝以及“宫廷艺术”生产方式的崩溃，附体于宫廷，主要为宫廷服务的“宫廷艺术”，自然就名不副实了，因而改称为“特种工艺”。“民间文化”是普及于广大的民众之间的文化，在历史上，由于北京特殊的地域，其城市的

功能第一位的是为宫廷服务的，所以北京的民间文化也深深地盖着宫廷文化的烙印。论述北京的宫廷文化与民间文化，这是一个很大的课题，朱洪、马慕良勇于探索其中的奥妙，并且编纂出了这本专著，可见其胆识与魄力。

今年，辛亥革命已经整整一个世纪了，也就是说，这宫廷文化早已经被新文化所取代了，尽管宫廷文化还会有着深远的影响，但其实质确实有探讨的必要，尤其是作为北京传统手工艺术的工艺美术，至今许多创作还铭刻着宫廷文化的印记。所以我认为，本书提出的课题是有一定意义的，是两位作者对辛亥革命的百年纪念。

说可贺，是对朱洪、马慕良苦心钻研探索的赞赏。朱洪现任北京工艺美术行业协会的副会长兼秘书长，北京市传统工艺美术评审委员会的委员，每日事务缠身，时常加班加点地工作，能挤出时间学习研讨传统工艺美术理论，又出了成果，难能可贵。马慕良作为北京工艺美术大师，近年来已经连续出版了几本著作，他病魔缠身两三年了，他在与疾病抗争的同时，还念念不忘自己所从事的工艺美术事业，带着疾病坚持理论研究，并且出了成果，这是十分可贵的。两位作者从自己的视角看老北京宫墙内外的传统文化，自有他们自己的观点，让我们阅读本书时，从中仔细领会吧。

朱洪、马慕良要我为本书作序，我很惭愧，因为我在忙于从事《工艺美术家》杂志和报刊编辑的同时，还忙于撰写有关非物质文化遗产的课题，也是时间紧，任务重，所以对本书中的许多观点尚未来得及品味。不过，我很相信两位作者的苦心、诚心、爱心、虚心，他们的研究成果是会得到工艺美术工作者乃至社会各界认可的。

探索和研究宫廷文化与民间文化，这是一个很大很好的课题，对于总结历

史经验，从中找出工艺美术的创作中带有根本性和规律性的理论和实践问题，对于我们温故知新，从中了解历史知识和民俗学问，是会有所裨益的。因此，我祝贺它的出版。

詹彦

2011年4月8日夜于

盘兔居

前言

爱美是人类的本能，当我们的祖先知道运用项链装饰自己和用图案美化器物的时候，就产生了工艺美术的原始雏形。

工艺美术是从实用美术，走向有观赏价值的艺术，但始终含有美化生活的要素。

中国的工艺美术有着悠久的历史，记录着社会与生产技术的进步和审美与创造艺术的发展，也记录了人们物质与精神生活的变迁。

北京的工艺美术作为地方文化的体现，在明清时期有着突飞猛进的发展。因为当时的北京作为都城是政治、文化、商业和物资交流的中心，所以北京的工艺美术，也带动着全国工艺美术的发展。北京的工艺美术对今天的工艺美术影响仍然很大，大到很多人走不出仿制的阴影，只有继承没有发展，这是当今工艺美术发展的障碍所在。了解历史上工艺美术的发展，能让我们解放思想，这是从事工艺美术人员的愿望。

北京工艺美术的形成受历史、风俗、民情、文化以及地理环境的影响，尤其是受到宫廷文化的影响。宫廷文化和民间文化相互影响，相互促进得以发展。民间文化是宫廷文化的基础，宫廷文化是民间文化的最高形式。

受宫廷文化影响的宫廷工艺美术和体现民间文化的民间工艺美术，都是传统文化的重要组成部分。弘扬传统文化提高民族自信心，尊重历史不盲目地崇洋媚外，在今天尤为重要。提倡“八荣八耻”和传统教育，热爱和平提倡社会和谐，是中国人求进步、求发展的基础。

我们两个北京人，青春时期分别奔赴内蒙古大草原和山西黄土高坡，后来又都重返北京。我们热爱故乡北京，因此也无比珍惜北京的生活和事业。由于我们多年从事工艺美术行业，凭借着平时对与工艺美术相关的知识的学习和积

累，合作完成了这本书。如果这本书，对从事工艺美术事业的同仁和想了解工艺美术的朋友有所帮助，那将是我们最大的愿望。

北京工艺美术是非物质文化遗产的一部分，是有历史依据可考的事实。为北京工艺美术文化寻找出传承的根据，也是我们此书目的所在。

作者

2011年4月

目　录

第一章 北京历史

最初的城市是从奴隶社会的分封采邑的基础上发展起来的。城市本身吸引了很多人，对城市进一步地造就。反过来城市中的人际交往、信息交流、经济活动、创造了物质文明和精神文明，这种城市文化，又吸引了更多人加入，使城市不断地发展。城市的发展是社会历史的演变过程。北京从最初阶段经过漫长的发展过程，形成了长远的北京历史。

第一节 起源

北京是驰名世界的历史名城，人类活动的历史可以追溯到77万年前。

北京西南的房山周口店龙骨山，曾发现过完整的猿人头盖骨。远古人类的发祥地周口店龙骨山就是“北京人”生息的地方。

“北京人”居住在天然洞穴中已有语言，并已会使用火，还能打制的简单工具，如砍斫器、尖状器、刮削器等。

考古学家在“北京人”洞穴不远处，还发现了新石器时代晚期的“山顶洞人”。这里发现的石器共25件，其中有一枚骨针。说明“山顶洞人”掌握了磨制、钻孔的技术，已经能用兽皮缝制衣服。

又在北京西郊门头沟东湖林清水河畔，发现了新石器时代的墓葬，距今约一万年。墓中发现了骨制的箭镞和一件小螺壳制成的项链、一件用牛骨制成的手镯。

北京昌平发现的六七千年前“雪山村人”遗址，人们已能把石斧磨得通体光亮，还制作了大量的陶器。有属于仰韶时代的红陶器，也有属于龙山时代的轮制黑陶罐、黑陶盆。说明当地居民已经开始从事农业和手工制造。

北京平谷上宅遗址，发现了新石器时期的陶器、石器共有2500余件。距今也有六七千年。石器主要有石斧、石凿、石磨棒、斧状器、盘式磨石、砧石、

柳叶石刀等。陶器有深腹罐、钵、碗、圈足钵、陶猪头、陶羊头。其中陶猪头和陶羊头的出现，说明上宅地区已开始饲养家畜。

北京地区丰富的考古发现，说明这里有适合人类生存发展的自然条件，是研究原始人类遗址、文物的珍贵宝库。所出土的原始文物不但在中国，就是在世界考古史上也是罕见的。

第二节　历史的延续

在北京西南房山琉璃河大石河岸边的董家林村，发现了商周时期的古城遗址。遗址分为古城址、居住区和墓葬区。

古城址位于遗址中部，地面尚存北城墙和东西城墙的北半部，北墙长829米，东西墙北段尚存约300米。城墙的底基中间厚4米，墙外还环绕着护城河。

在城内居住区，发现了西周的绳纹瓦，说明这里曾有建筑。

墓葬区在古城东南距城500米，发现了200多座墓葬和10多处车马坑，出土了许多文物，主要是兵器、礼器。其中有青铜“伯矩鬲”，是贵族“伯矩”为纪念燕侯的赏赐而铸造的。出土的青铜器中有许多都有“匽侯”的铭文。匽侯即燕侯是西周册封的燕国的国君。琉璃河商周遗址是北京有文字可考的都城，距2011年已有三千多年的历史了。

战国时燕国在蓟建立都城。蓟城在今广安门内，当时已发展成人口稠密的城市。

秦统一中国后，建立了中央集权制的封建帝国，把全国划分为36郡，郡下设县。旧燕地被分为六郡。今北京地区分属上谷、渔阳、右北平和广阳四郡。原燕国的蓟城，成为广阳郡的治所。

西汉时期，自北至南封燕、代、齐、赵、梁、楚、吴、淮南、长沙九个诸侯王国。今北京是燕王的封地。当时铁制工具对农业的发展起了重要的作用。这一时期在北京地区出土的铁制农具有铁锄、铁铲、铁耧等。在北京地区还发现大量西汉时期用陶质井圈筑成的水井，密集地分布于今北京琉璃厂、新华街、象来街、北线阁、校场口、牛街、陶然亭、姚家井、白纸坊一带。北京的地理位置和丰富的物产，决定了它成为南北物资交流的集散地。

王莽新政时期，更始之乱，刘秀起上谷、渔阳之兵平定天下，建立了东汉

政权。今北京地区属幽州管辖。幽州辖广阳郡和渔阳郡，下设14个县。其中有11个县在今北京境内。这一时期北京地区农业和手工业得以发展。在北京顺义临河村发现的东汉末年的墓葬中，出土了一整套绿釉陶冥器，制作精巧，形态逼真，表现了地主庄园楼阁耸立，佃户侍者成群，家畜满圈的情景，反映了东汉时期幽州地区制陶工匠的高超技艺。

魏晋南北朝时期，北京地区战乱频发，直到隋朝才安定下来。

北京在战乱之后得以休养生息，隋大业元年（605）大运河开始动工。大运河从洛阳上溯到今天津，经沽水即今白河和桑干河经永定河到蓟城南郊。随着大运河的开通，给沿途各地带来了很大的经济效益。

唐朝时期，蓟城仍然是幽州的一个大都市。696年陈子昂随军来到了幽州。写下了一首著名的诗篇《登幽州台歌》："前不见古人，后不见来者。念天地之悠悠，独怆然而泣下。"幽州辖区包括：通县、房山、大兴、永清、安次、武清等地。随着大唐盛世的经济繁荣，幽州成了南北物资交流和转运的重要集散地，同时也带动了农业、商业经济的发展。城内有米行、油行、果子行、肉行、铁行、布绢行、药行，等等。

北京城内宣武门外教子胡同的法源寺，是唐太宗为了悼念远征高丽阵亡将士而建立的寺庙。原名悯忠寺，安史之乱时改为顺天寺，辽时称大悯忠寺，明时称崇福寺，清雍正十二年赐名法源寺。距今已有1300多年的历史。庙内的佛像有坐像、立像、卧像，分别体现出不同时期的艺术风格和雕刻、铸造技术的特点。

以上我们只是粗略地述说与北京相关的历史。经过原始、奴隶和封建社会，北京成为国都是从辽代的陪都开始的。

第三节　帝都皇城

916年契丹人建立辽国。938年在今北京地区建立了陪都，时称南京城。辽王朝共建有五个都城，辽南京是五个都城中最大的一个。

辽南京城位于今北京城的西南。东起约在今宣外大街西侧至烂漫胡同。西起约在今会城门东村至莲花河。南起约在今白纸坊东、西街至姚家井。北起约在今会城门东村经白云观至宣武门内头发胡同。南京城设有八座门，东面两座是安东门、迎春门。西面两座是显西门、清晋门。南面两座是开阳门、丹凤

门。北面两座是通天门、拱辰门。城中有居民30万，居民区分为26坊。城北部设商业店铺区和专门的市场。在辽宋百年和好时期，宋的货币在辽可以流通。南方的药物、茶叶、漆器、丝织品、象牙经此转往辽内地；又把辽的羊、马、骆驼及畜产品大量输往宋地。

辽太祖（阿保机）和太宗（德光）都重用汉人知识分子为官，把汉人的政治经济和文化等直接用于辽朝。原幽州的知识分子，在推动社会进步方面起了重要作用。契丹贵族也把辽南京作为学习汉文化最好的地方。

辽南京地区佛教兴盛，寺庙林立，如戒台寺（原名慧聚寺）、大觉寺。这时期兴建的今广安门外天宁寺塔，至今仍是北京地区最高的古佛塔。

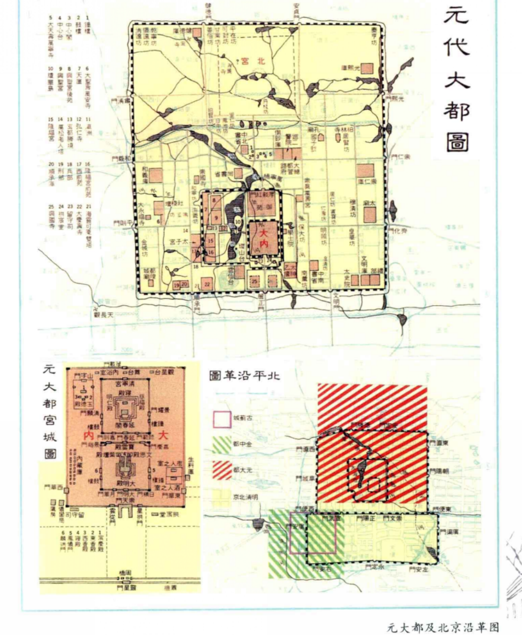
1122年，金军攻破辽南京。辽南京作为辽王朝的陪都共184年。

北宋王朝用重金赎回燕京，改为燕山府。1125年，金军再次攻入燕山府。

1153年，海陵王完颜亮迁都燕京，改燕京为圣都，不久又改称中都。金中都在辽燕京的基础上，从东南西三面扩建原城墙，使城池规模加大，并增设城门。东面三座施仁门、宣曜门、阳春门。西面三座丽泽门、灏华门、彰义门。南面三座景风门、丰宜门、瑞礼门。北面四座会城门、通玄门、崇智门、光泰门。城中建有皇城和西苑（在今莲花池一带），城东北郊建离宫有大宁宫皇家宫殿与园林。中都有居民约23万户，分为居民区62坊。如此繁华的都市却在兴建不到一百年时，毁于战火被烧成一片废墟，只留下了一些地名沿用至今。

1260年，元世祖忽必烈来到已被焚毁的金中都，暂住在琼华岛的大宁宫。曾三次下令修缮琼华岛。也就在这时忽必烈决定把元帝国首都建在金中都的旧址上，史称元大都。

元大都的主要设计者是刘秉忠。首先对地形、地质和水系进行勘探、测量，并按《周礼·考工记》对城市规划设想作总体规划。《周礼·考工记》中记载："匠人营国，方九里，旁三门；国中九经九纬"，"左祖右社，面朝后市"。元大都的城墙每边长九里。元大都共有城门11座，东面三座光熙门、崇仁门、齐化门；西面三座肃清门、和义门、平则门；南面三座顺承门、丽正门、文明门；北面两座健德门、安贞门。元大都的城墙为土墙，今北面和西面部分土城墙残存已建成元大都城墙遗址公园。元大都于1267年开工，1283年基本建成，后经不断完善，1359年加筑了瓮城，并架设吊桥。大都又称"汗八里"，即"大汗文城"的意思。



元大都及北京沿革图

元大都城内设有皇城，皇城位于城南正中，比明清紫禁城稍靠北。宫殿分南北两部分，南部正殿为大明殿，东为紫檀殿，西为文思殿，北为宝云殿。北部主殿为延春阁，东为慈福殿，西为明仁殿，北为清宁宫。各殿间有游廊相连。院内有钟鼓楼、角楼。

大都的万寿山，即金代的琼华岛（现在的北海公园）。山顶原有广寒殿，又在西苑兴建了仁智殿、荷叶殿、方壶亭、瀛洲亭等；加上青山绿水的自然环境，成为大都最美的园林景观。

解决大都城水利问题的郭守敬是位大科学家。他沟通了惠河与大运河。使城内西北方向的积水潭成了大运河的终点码头。由此这里也成了全城最繁华的商业区。元大都成了全国的政治和商业中心。随着商贸的发展也成了国际商业都会。郭守敬精通五经、熟知天文、算学。他建的天文台，后经明、清改建为观象台，至今还矗立在建国门立交桥西南侧。

大都城有九横九纵的大道和利用自然水系、地形等合理的布局，使城市呈现出自然、有序、和谐的美。就连意大利旅行家马可·波罗都赞叹：“城市如此美丽，布置得如此巧妙，我们竟是不能描写它了！”

元朝在北京统治了九十七年。

1368年，朱元璋在南京建立了大明朝，称今北京为北平。1369年由徐达主持重建北平新城。把元大都北城墙南移五里，并在元土城墙外包砖。

1370年，朱元璋封四子朱棣为燕王，镇守北平。1399年朱棣发动靖难之变，从侄子建文帝手中夺取了皇位。1403年改年号永乐元年，史称明成祖，改北平为北京。永乐四年（1406）下诏开始重建北京宫殿。至永乐十八年基本完工。考虑风水，明成祖下诏拆除原元朝宫殿，把南城墙南移500米。

永乐十九年，正式迁都北京。这时的紫禁城已成定局，后清朝只对其进行过修缮和局部的重建。北京城墙形成了“内九、外七、皇城四”的格局。“内九”即指内城九座门，南面是宣武门（原顺承门）、正阳门（原丽正门）、崇文门（原文明门）；北面是德胜门、安定门；东面是东直门、朝阳门（原齐化门）；西面是西直门、阜成门（原平则门）。“外七”即1555年加筑的外城的七座城门。南面是右安门、永定门、左安门；东面是与内城相接的东便门、广渠门；西面是与内城相接的西便门、广安门（原广宁门）。“皇城四”指的是内皇城的四座门，阳正门、地安门、东安门、西安门。可惜的是由于城市的

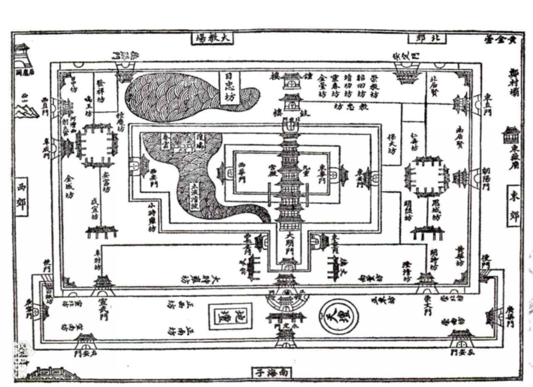
发展和现代化交通的需要，老北京的城墙和城门多数已不复存在了，只有德胜门、东便门角楼、正阳门、永定门还在。内城墙被二环路和立交桥所取代。

1644年，李自成率军攻入北京，崇祯帝在万岁山（今景山）自缢身亡，明朝在北京统治223年灭亡。

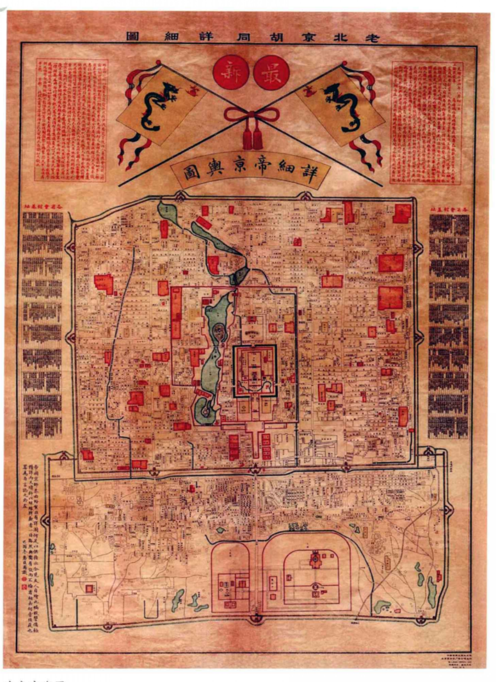
李自成的大顺政权在北京仅仅维持了42天，北京城就被清军攻破。

1644年，清朝在北京建都。

后金努尔哈赤创建的八旗制度是政治、军事、经济合一的组织，“出则为兵，入则为民”。规定300人为1牛录（汉语译为大箭），5个牛录为1甲喇（汉语译为参领），5个甲喇为1个固山（汉语译为旗）。每1固山有专用颜色的旗帜作标志。旗是满洲户口制度的最大单位，不仅包括军官、士兵，也把家属编入旗的名册中。1601年还只有黄、白、红、蓝旗四个旗。到1615年又发展镶黄、镶白、镶蓝、镶红旗，即在黄、白，蓝旗镶红边的镶黄旗、镶白旗、镶蓝旗和在红旗上镶白边的镶红旗，正式建成了八旗。1636年后金改国号为清，严



明北京坊铺图



清帝京舆图

格的八旗制度，继续充分地提高了兵民一体的战斗力和生产力，为清前期的发展起了重要的作用。清皇太极在位时又将降服的蒙古人和汉人编为“蒙古八旗”和“汉军八旗”。入关前，八旗军队勇猛善战有很强的战斗力，为清王朝入主中原立下了汗马功劳。进入北京后作为优抚政策，清政府将原内城居民迁移到外城居住，把八旗军民安置于内城，左、右两翼“分列八旗拱卫皇居”。

入关初期，清八旗按时操练、坚持不怠，每月练习弓马六次，春秋两季集中操练马步骑射和火器。今天的东安市场就是原来八旗的演兵场。

从雍正朝开始，不仅练兵次数渐减，而且八旗军的上层官员，出门都以乘车为荣，以骑马为耻，武艺日渐荒疏。乾隆年间，身无技艺的八旗子弟，凭借种种特权，坐吃俸禄（号称“铁杆庄稼”），旗人终日吃喝玩乐、无所事事、挥霍无度、讲究虚荣、蔑视劳动，几乎就没有什么战斗力了。清初八旗兵丁由政府拨给旗地，在旗地收获的庄稼免税。八旗子弟可以不通过科举考试从士兵升到大臣、将军等高层官员。触犯法律，可以免刑或减刑。贵族可以世传爵位，无功者只是降一等级而已。上层官员卖官，官场上贪污腐败成风。

清初以大明律为范本定的大清律和所谓的祖宗家法。对皇权和皇室成员的特权，如居住等级、礼节、结婚仪式也作了严格的规定。皇族结婚是晚间迎亲，不得动响器，礼后不设宴只以茶点待客，门前只许油饰不得挂彩、挂灯等。逊帝溥仪的大婚仪式就不同了“一九二二年冬的一天，梅兰芳先生在东兴楼吃晚饭，正赶上逊帝溥仪大婚，街上交通阻塞。梅先生和几位朋友就到真光



溥仪大婚图

电影院楼上休息室看热闹。据梅先生说：只见一对一对的戴红缨帽、穿官衣的人，骑着马举着旗枪，缓缓地前进着好半天才过完。接着是一对对备着金鞍玉辔的马，但没有人骑，也同样排着两行队。然后是全份銮驾执事，包括金瓜钺斧、朝天镫和各种旗、伞、盖等，都是成对的，人都穿着校尉衣服，排队步行。接着就是大鼓和号、喇叭等，但并不奏乐，街上静悄悄的只听见远近无数的马蹄声。乐队后面是一对对穿花衣、手提牛角灯的人。提灯的后面又都是骑马的了，在几对戴顶翎、穿黄马褂、挂腰刀的，最后有两个骑马的人都是翎顶辉煌的，其中一个举着'节'后面就是一座有很多人抬着'凤舆'（'皇后'婉容就在里面）。紧靠着'凤舆'前面有几对提香炉的人穿着花衣，可能是太监。在'凤舆'后面跟着的又是一对一对骑马的人，戴着顶翎，穿着长的豹皮坎肩，手里举着豹皮枪。有些佩刀弓矢的骑着马的官员。这些仪仗，大概有两个小时才过完"（摘自《故宫新语》）。

清王朝在京统治了268年。

清王朝的康熙、雍正、乾隆，在建筑和工艺美术等方面起了一定的推动发展的作用。

第四节 明清时期

北京自辽、金、元、明到清有八百多年的定都史。在中国的七大古都中，北京是距今时间最近的，留下的历史资料和现存文物也是最多的。宫廷建筑和皇家园林景观，工艺美术品珍宝级文物的保存量居全国之首。

北京工艺美术品的设计和产品制作称"京作"。"京作"以宫廷的文物为主，其工艺在现在的北京还有传承发展。宫廷、民间文化是产生"京作"重要的根源。

北京的工艺美术品，多源于明清两代。宫廷的设计理念和审美观念，起到了引导全国工艺美术的作用。作为工艺美术工作者对这一时期，包括历史、社会环境、文化背景等多方面进行全面的了解是很有必要的。这也有助于提高我们的自身修养。

一、明清北京的文化特色

文化是人类生活的反映，是人类活动的记录，历史的沉积，是人们对生活的需要和要求、理想和愿望，是人们的高级精神生活。中国幅员广阔，民族众多，素有“十里不同音，百里不同俗”的说法。在中国的传统文化中，东北文化有着浓厚的渔猎民族文化特色。

北京地处华北平原，属于燕赵农业文化范围。燕赵文化受北方少数民族文化的影响。元朝关汉卿的戏剧艺术，成了中国戏剧史上有名的元杂剧。

明成祖朱棣迁都北京时，从南方带来大批文人墨客和商业人才，增大了吴越文化对原有的燕赵文化的影响。吴越文化地区包括今天的江苏、浙江、上海等地，影响范围还有安徽的东部和江西的东北部。这一地区气候温和，土地肥沃，雨量充沛，农业发达。经长期的发展，加之地理环境的优势及商业贸易的发展，使城市经济极为繁荣，文化艺术也发展迅速。吴越文化风格细腻、恬静、婉转、雅致与北方文化形成了鲜明的对比。吴越文化和燕赵文化的融合，构成了当时北京的新文化。

满族是历史影响显赫、人口众多的少数民族，是中华民族不可分割的组成部分。满族文化有大量的神话和传说，风格独特，以萨满教为精神核心及概括性的展示，有多种口耳相传的文艺形式，并有成熟的满文字体系。满族崇尚理学，把《大学》《中庸》《论语》《孝经》等译成满文广为流传，是个善于吸收其他民族文化的伟大民族。

清王朝入关并定都北京后，一方面联合汉族文人及少数民族上层，进行精神统治；另一方面实行儒、道、释三教并举的政策。同时为了巩固统治地位的需要，大兴文字狱，把中央集权制发展到了巅峰。清朝是官场汉、满文化交融，民间则以汉文化为主的社会背景。

中国历史悠久，各朝都有为前朝修史的传统。明清时期出现了编纂书籍的高潮。明朝编纂了《永乐大典》，清政府对传统文化进行了更大范围的历史性的总结和发掘，组织了最大规模的古籍编纂工作，成就了《古今图书集成》《四库全书》《大清会典》等。为保存中国古代文献资料做出巨大的贡献。

明朝建立了皇家档案库——皇史宬。明隆庆二年（1568）和清嘉庆十二年

（1807）对其加以修扩建。至今保存最完整的皇家档案库，只有北京的皇史宬。

明朝的北京文化是中原文化和吴越文化的相互融合。清朝则是关外东北文化南下，是不同文化的再次大碰撞。首先满族是善于吸收其他民族文化的民族。二是清政府统治了中国的广大领土，对于幅员广阔的汉民族地区只能让其保留原有的文化习惯。三是为保证政权的稳定，必须有汉民族官员参与朝政，汉族官员的选拔沿袭了历代的科举制度。发展到清朝末期，就连下层的八旗子弟都不精通满文和满语了，几乎都被汉化了。

总的说来，明清时期北京文化基本以燕赵文化为主体，同时融入了吴越文化和东北文化。

二、全国文化中心的北京

明清时期，封建王朝控制着全国的政治、经济。为巩固统治必然要十分重视文化教育。文化教育成了维护皇权的最重要的手段。统治阶层选拔后备人才的科举考试，也以对文化的掌握能力作为评判标准。

"科举"制度早在隋朝就已产生。以后各封建王朝设科考试选拔官吏，由于分科取士而得名。炀帝时始置了进士科。唐代置进士、秀才、明法、明书、明算诸科，又有一史、三史、开元礼、童子、道举等科，并增设武举。宋以后科举均用经义。明清两朝以《四书》《五经》的文句为题，规定文章格式为八股文，亦称"时文"、"制义"或"制艺"是明清科举考试规定的文体。每篇文章由破题、承题、起讲、入手、起股、中股、后股、束股八部分组成。"八股文"所论内容要根据宋朱熹的《四书集注》等书，不许考生自由发挥。这种形式死板的文体，束缚了人们的思想。

明清两朝，要想拿到最高学历，不管你在天南地北，必须经每三年一次府辖地区在秋天举行的乡试，又称"秋闱"，考中为举人。然后参加每三年一次春天在京城举行的会试，又称"春闱"，考中为进士，也称"贡士"意为地方政府向中央贡献的人才。一月后参加殿试。殿试前三名，分别称为"状元、榜眼和探花"授予翰林院编撰（从六品）、编修（正七品）的官职，其余的进士再参加一次朝考，根据成绩分别授予御史、给事、国子监傅士等中央官职或地方官职，府推官、知州、知县等。明清两朝共举行进士考试201科，取中进士共51624人。其

中从永乐十四年（1416）至光绪三十年（1904）共录取48900名。

北京的国子监是我国元、明、清三朝管理教育的行政机关和国家设立的最高学府。国子监始建于元成宗大德十年（1306）。国子监的课程多为《论语》《大学》《中庸》《孟子》《诗经》《尚书》《礼记》《春秋》《易经》等。元、明、清三代参加科举的人必须是学校的生员。

清朝举行会试的场所称为“贡院”。通常“贡院”都建在城内东南方。北京的贡院建在今建国门内长安街北侧，是顺天府举行乡试和礼部举行会试的地方。原址是元代的礼部，明永乐十三年改为贡院。明万历年间有号舍4800多间，清代以后发展到一万多间。以此可以想象每逢京城科考的盛况。

科举制度造就了部分文人“学而优则仕”的美梦，但八股文存在着很多不合理的因素。不是每个有真才实学者都能考中。考中做官的也有因敛财而成了贪官的。科考腐败造假还有卖官的现象时有发生。科考不中的文人很多，成了文学家、画家、书法家、戏剧家，等等。这些人为了学习交流的方便，聚居在北京。还有些人在贵族王府和官僚家做门客，在官府做师爷。有的因家资雄厚，以琴、棋、书、画为乐，观花赏月、饮酒品茶自视清高。总之，是时北京成了全国文人云集之地，文雅之风盛行，影响着社会风气，同时也促进了文人的书、画、文房雅具、古玩、家具及其他工艺品市场的发展。

为了方便来京的举人和商人居住，各地纷纷在北京办起了地方会馆。北京的会馆有300多家。会馆以江苏、浙江、安徽、广东、福建等文化、经济、教育比较发达的地区居多。会馆还兼候补官吏暂住和同乡联谊。这些会馆多集中在菜市口到虎坊桥一带。

清政府还创办了宗学，专供宗室子弟入学。开办了金台学院，建立了算学馆和西洋馆。后又为宗室以外的八旗子弟设立了觉罗学、八旗官学等。

清晚期，由恭亲王倡议开办了洋务学堂“京师同文馆”，开了俄、法、德等外语，还有天文、地理、代数、几何、微积分、万国公法等课程。成为中国近代学校的先驱。

教育是强国之本，而封建帝王则把教育当成了维护皇权的工具，科举制度限制了文化的发展。清前期康乾盛世，皇帝以文人自居对文化的发展起了一定推动的作用。即使没有取仕的文人云集，京城也形成了重视儒雅风范的文化环境。环境又使文化不断地发展与完善，直到发展形成引领全国文化发展方向的

文化氛围。

明清时期，在皇室的紫禁城及皇亲国戚的王府，各级官府的署衙及为官的私邸，文人墨客宅院中，形成的宫廷文化、仕文化；京城的商业、手工业、餐饮业、娱乐业和服务业等所构成的民俗文化、戏剧文化、饮食文化……成为老北京文化必不可少的最灿烂的部分。老北京这座文化名城，已经成为纯消费的文化城市。

三、全国商业中心的北京

1293年，京杭大运河全线复航，漕运可由杭州直达元大都。作为南北交通的大动脉，不仅运来南方的粮食及日用品等，还带走了北方的皮货等特产，同时把各种信息，传递给沿途城市。通过京杭大运河，北京得到了物资支持，也促成南北文化的相互影响。

清王朝时期，北京作为消费城市，以皇室、宗室、官僚和文人及八旗子弟组成城市人口的大多数。据光绪三十四年（1908）的统计，在北京70.5万人口中，专食俸禄的八旗人员及家属就有23.68万人；官员、书吏、差役、兵勇、士坤等4.2万人，两项合计约28万人，占总人口的40%。这还不算紫禁城中皇室和皇室统治下的宫女、太监等。由此可见北京的人口结构，基本上就是由不劳动的消费者和这些消费人员的供应商，服务性劳动者和手工业劳动者四部分人组成。

老北京前门、崇文门繁华的商业区，在清朝初期已形成。顺治元年（1644）将八旗安置在内皇城（朝天门至北安门、西安门至东安门）周围。

前门外商铺林立，日用百货、酒肆、戏楼、饭庄、旅店应有尽有。集中售货增加了竞争，每个商户都在争取回头客。老北京的商家把经常光顾的客人，称为“老主顾”。这种充满人情味的经营手段，主要来自于和气生财和来客是主的经营之道。喜笑颜开地把客人迎进店，高高兴兴地把客人送走。商家常说：“买卖不成，仁义在。”这种礼貌是受北京盛行的儒雅道德风范的影响。同时也是为了适应服务对象的层次，增强自身修养与内涵的经营需要。

前门商业区，是老北京的高档消费区。消费环境吸引着商户把全国各地的名优产品，聚集于此，优胜劣汰促进了质量和价格的提升，同时各地产品也随

着京城的喜好和消费观念的变化，不断地改造与创新，京城的需求对全国各地的产品结构起着调节作用。

老北京的消费市场多数是外地人投资经营。因为老北京人有崇仕重文轻商的观念。总认为官比民贵，民比商贵。当时一个小京官每月的俸禄只有几十两银子，但觉得自己有地位，受人尊敬。甚至于很多旗人在清后期“铁杆庄稼”都保不住基本生活的情况下，还是舍不得脱去大褂，自食其力，仍旧提笼架鸟、泡茶馆。重仕轻商的社会陋习，给外地商人以天机。京城经营颜料业的多是山西人；经营毛毯业的以山西盂县人为多；经营酱园和粮店的是山西临汾人、襄陵人。经营银号、成衣业、药材业的多是浙江宁波人。经营饭庄、绸缎、估衣的山东人为多。经营珠宝玉器、洋货、香料的多是广东人。经营丝绸的南京人为多，等等。

前门商业区最热闹的地方是“大栅栏”。栅栏是清乾隆年间，在许多胡同口建起的。因前门廊房四条路面宽，栅栏高大，北京人习惯称为“大栅栏”。大栅栏是北京最热闹的商业区，这里有同仁堂中药店，瑞蚨祥、广盛祥、谦祥义等绸布皮货店。有专为宫廷官员定做朝靴的内联升，以及步瀛斋、一品斋、大昌源、老九霞等有名的鞋店。有敦华楼、元吉楼、凤翔金店等首饰楼。稍后的五家戏园：三庆园、庆乐园、广德楼、广和楼、同乐园以及京城有名的天蕙斋鼻烟铺。

清末与“大栅栏”相邻的廊房头条是金店、银行的聚集地。还有华美斋、文盛斋、秀珍斋等二十几家制作销售宫灯的灯笼铺。廊房三条有永宝斋、恒盛斋、三盛兴、德源兴、聚丰厚等二十几家珠宝玉器店和银号。

大栅栏周围的珠宝市街、粮食店街有很多餐馆、戏楼等是购物的配套娱乐场所。

崇文门是清代的税关。“京师九门皆有课税，而统于崇文一司”。外地来京做买卖的商户都要在崇文门税关纳税。税关对花市商贸的形成和发展有直接的影响。花市以前叫火神庙，火神庙每旬逢四有庙会。西城的护国寺、白塔寺，东城的隆福寺，宣武门南的土地庙等处的庙会号称京城“四大庙会”。清朝火神庙周边各街市花庄及住家经营花业者，约在一千家以上。形成千家经营人造花的店铺集中于此的盛况，“花市”由此得名。《旧都文物略》中说：“彼时旗汉妇女戴花成为风习，其中尤以梳旗头之妇女最喜欢色彩鲜艳、花样

新奇的人造花。”京城妇女无论贵贱，发髻和旗袍都别一两朵人造花。戴花先在宫中盛行后传入民间成为习俗。

花市的人造花也叫簪花，用绢、绒、缎、罗、绫、纸等做成，经工匠们的巧手，把大自然的百花模仿得像真的一样。花市匠人有“花儿刘”、“花儿金”、“花儿龚”，等等。“花儿刘”做的绢花，在巴拿马万国博览会上还获过奖。

花市虽以人造花闻名，但花市不光卖花，山货土货百货杂陈，古玩玉器应有尽有。有瓜市、蒜市、陶瓷市、橄榄市、羊市、鸟儿市……最著名的是青山居攒货场（玉器古董市）；有经营副食的吴元泰，经营牛羊熟肉的内明远，经营阳泉铁锅的上义栈，经营香油麻酱的大有蔚，等等。其实花市最诱人的地方是这里的五行八作。如玉器作、珐琅作、象牙雕刻作、花丝镶嵌作、雕漆作、料器作、宫灯作、挑补刺绣作、家具作、旋活作和有名的“葡萄常”，包括了工艺美术行业的大部分行当，是京城民间手工艺最集中的地方。花市大街曾经是京城最具京味小手工业文化的老街。

1902年清政府整修东安门外大街，把街道两旁的小贩，赶进原八旗兵神机营的练兵场设摊经营，命名为东安市场。在民国时期东安市场发展成带洋味的市场。

老北京的商业，依靠全国各地的货源，因此在本身发展改进的同时，影响和带动了全国商业的发展，也促进了全国制造业的提升和发展。

第二章　宫廷文化

在封建制度下，皇帝是至高无上的统治者。“皇帝”一词是秦始皇发明的。封建帝王利用政权与神权合一的手段达到维护统治地位的目的。用“真龙天子”、“金口玉言”、“口含天宪”以抬高帝王的威严。皇帝在政治上，有至高无上的决定权，即使在用品上也要显示等级地位，甚至是只许我有，别人无权享受。如宫殿、宝座、龙袍以至明黄色及黄琉璃瓦、御道等。皇权的无限膨胀在中国历史上造就的暴君、昏君的数量，远远超过了英明有为的君主。

在封建君主统治的高压之下，在太平盛世，人们对皇权崇拜与敬畏；但当当政君主造成民不聊生时，就会爆发反抗。中国历朝历代的封建王朝都有农民起义的发生。

历史上离我们最近的清王朝，保存资料最全，实物保存最多，在传统文化中对我们的影响最大。下面我们就以清朝为主，展开以下各个章节。

宫廷文化最大的特点是，科学知识与劳动创造的结合。宫廷文化是有文人参与的集体设计的群体行为，所产生的文化载体的艺术效果追求从审美到制作的完美。

宫廷文化的另一特点是，宫廷文化艺术品不是市场流通的商品，为了以精美为目的，加大制作工时，不计成本，所以宫廷艺术品是不能以价值来衡量的艺术品。

紫禁城中有很多实物陈设，都是宫廷的物质文化艺术载体。

第一节　宫廷饮食

宫廷里吃什么？怎么吃？也成了皇权的内容。

在清没有入关之前，满族主要从事渔猎业活动，居无定所，食不定时，喜吃火锅。先民常用火烧陶锅来煮食物吃，以后发展成金属火锅。火锅的种类也逐步丰富。如：

天上锅（飞禽锅）、地上锅（走兽锅）、水火锅（鲜鱼锅）和加青菜的火锅等。

满族在祭祀神灵或祖先时，都要举行隆重典礼。祭祀时用的肉，有家禽、家畜和鹿、獐、狍等野味，做法就是白煮。晚上再祭祀时把灯撤掉，称“避灯肉”。典礼后，开始吃肉把各部位的肉和心、肝、肺等切成丁，放在大铜盘中分食，称为“阿吗尊肉”。

满族的饮食习惯十分简朴。以小麦、大米为主，有煮饽饽（饺子）、豆干饭、小肉饭（用猪肉丁与高粱米焖制）、龙虎斗（大米、小米、小豆合焖饭）。饽饽是满语，就是日常点心，饽饽有豆面饽饽、苏叶饽饽、年糕饽饽等。“萨其玛”是满族最有代表性的糕点。

清军入关定都北京。初期崇俭戒奢，但随着时间的推移和环境的变化，帝王后妃的生活不可避免地走向了奢华。

皇帝每天有两次主餐及早膳、晚膳，但随时不断有各式各样的食品供应。每顿饭都十分铺张，极其丰富。一顿标准的皇家食单是从120道不同的菜色当中，挑选出26道菜来组成。每一道菜，事先由内务府的官员记录主厨名字。谁一顿饭也吃不下那么多菜，因此清朝的皇帝，特别是乾隆，通常会赏送几样菜给臣、妃，以示恩宠。

乾隆二十六年二月十一日，御膳记载：早膳冰糖炖燕窝、挂炉鸭子、肥鸭、挂炉肉、野意热锅等几样菜和“鸭子粥”。晚膳燕窝清蒸鸭、盐煎肉、肉丝山菜、东坡肉等菜。仅早、晚两膳就上了76品菜点，还不算赏给后妃的菜点和两顿主餐之间的两顿小吃所上糕点干鲜果品。

根据圆明园资料中的《膳底档》，我们得知乾隆在1784年的农历正月十一日在同乐园进晚膳。晚膳菜肴包括酒炖鸭子热锅、肥鸡油煸白菜热锅、燕窝红

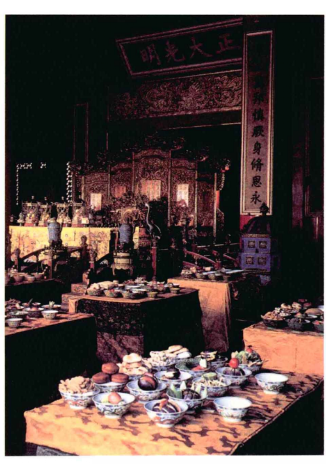
白鸭子南鲜热锅、燕窝肥鸡丝、鸭腰口蘑锅烧鸭子、冬笋爆炒鸡、摊鸡蛋、燕肥鸡鹿尾攒盘、百果鸭子攒盘、象眼小馒头、鸭子馅提褶包子、鸡肉馅烫面饺子以及银葵花盒小菜，还有四盘细切黄瓜、酱菜之类，咸肉，野鸡瓜齑，粳米干膳和鸡丝燕窝汤等。在这顿晚膳之后，还加了一顿夜宵。这顿夜宵有燕窝红白鸭子三鲜汤、燕窝炒鸭丝、燕窝冬笋锅烧鸡、熏鸡咸肉、香蕈鸡和熘鸭腰。

乾隆时期宫廷饮食菜单里最引人注意的是鸡鸭入菜的次数，多于猪、牛、羊和海鲜入菜的次数。作为调味佐料，以酱油、油、盐、醋、玉桂、姜、胡椒使用较多，反映出乾隆个人的口味。

当时宫廷菜单里有很多以燕窝为材料的菜肴。清代学者袁枚认为，燕窝是罕有而珍贵的食品，即使富有之家也无法经常食用。

宫廷经常在紫禁城里举办盛大的宴会，例如康熙曾经在这里举行过千叟宴。乾隆于1740年在乾清宫举办贵族、大学士和身处高位的大臣的99人大宴。为了祝贺乾隆母亲的七十岁大寿，还在香山举行了一场极尽奢华的盛宴。在1782年第一部《四库全书》完成时，乾隆为所有参与编纂的臣工举办了一场豪华的盛宴，并宴后进行了赏赐。

1784年的元宵节，乾隆下令在圆明园张灯结彩、放烟火、演“连台戏”款待皇室成员、贵宾和一些蒙古亲王。



宫廷宴飨开席前的场面

当日乾隆在同乐园的早膳有24道菜，包括燕窝鸡丝、烤鸭、片野鸡肉、鹿茸蒸鸭、蒸鸡、烤鹿肉、碎猪肉、蒸菜包、蒸鸡肉汤圆、腊肉和各类蔬菜等。其中碎猪肉盛在金盘里，烤鸭放在珐琅器上，腊肉盛在银盘里。还准备了大量的各式糕点以及为后宫嫔妃准备的特殊菜肴。午膳有32道菜肴摆放在紫檀木餐桌上，并摆有贵重的餐具如玉碗、银碟等及布和纸制成的餐巾。同时还有柔和的音乐伴奏。到了下午，太监常宁给乾隆奉上流质的热食，用燕窝、鸡鸭或羊肉，煨的蛋汤、奶茶和汤圆。此外还摆放了葡萄酒和一些酱菜与果品、糕点。当晚的夜宵，包括燕窝烩鸭子、豆腐干炒菠菜、羊肠羊肚汤、燕窝炒鸡丝、熘鸭腰以及炖猪骨。

当时皇家御膳“满汉全席”则是无与伦比的。包括：有热菜134道，冷盘48道，还有各式点心，共计200多道。正如民间所传：帝王一餐宴，百姓数年粮。

皇家御膳用料是食不厌精有很多讲究。如水要用京西玉泉山的，米要用贡米，康西稻、南苑稻或中南海丰泽园试种的名稻。牛羊肉、牛乳要由庆丰司专门提供。数不清山珍海味、干鲜果品从全国四面八方进贡宫廷，如东北的飞龙、太仓的糟油、镇江的鲥鱼、河南的油菜、浙江的蜜枣，等等。

御膳房，在紫禁城内有两处，一处是在景运门外（今珍宝馆南面）叫“外御膳房”，又叫“御菜膳房”，主要负责大宴群臣和平时值班大臣的膳食。另一处在养心殿侧叫“内御膳房”又称“养心殿御膳房”。根据史料记载养心殿御膳房：设庖长2人、副庖长2人、庖人27人，领班拜唐阿（管事而无品级）2人、拜唐阿20人，承应长20人、承应44人，催长2人、领催6人，三旗厨役57人、厨役10人，夫役30人。这些“承应膳差人”加上“司膳太监”和品管太监100名。计数百人之众。

大小宫院都有各自的厨房，后妃分八个等级，其膳饭开销根据等级从五十两到十两不等。中国烹饪讲究色、香、味，而御膳还要加一个“器”字。宫中御膳房备有金、银、玉、牙、瓷餐具。慈禧故宫膳房中的金餐具计重5816两，银餐具计重1059两。

宫廷饮食文化实质是在搜罗了民间美味的基础上，经过精细改造而形成的奢靡的宫廷御膳文化。

第二节 宫廷建筑

明清宫廷建筑主要遵照皇家建筑规范《营造法式》。

宋崇宁二年（1103）李诫以工匠喻皓的《木经》为依据编成《营造法式》一书。作为北宋官方发布的建筑设计、施工的规范书籍。《营造法式》也是我国古代最完整的建筑技术书籍。

《营造法式》包括：建筑术语、制度、工限、料例和图样几大部分。制度包括：壕寨、石作、大木作、小木作、雕作、旋作、锯作、竹作、瓦作、泥作、彩画作、砖作、窑作十三个工种制度。图样部分包括：石作、大木作、小木作、雕刻木作、石作和彩画作的各种平面图、断面图、构件图及雕饰与彩画的图样。详述了建筑的设计规范，各种构件的权衡、比例的标准，施工方式和工序。用料的规格和配比成分，等等。

中国建筑到了明清时期有了飞越的发展。清代工部在雍正十二年（1734）编订了《工程做法则例》一书，是继《营造法式》之后官方颁布的又一部较系统的建筑工程专著。建筑巨著《工程做法则例》是建筑技术规范性的总结和对施工有指导作用的专著。全书七十四卷，分为四个部分。

第一部分各种柱架的断面结构。第二部分各种斗科结构和斗、拱、昂、枋四大类组成斗拱构件的名称、形状、位置、比例尺寸等。第三部分装修及石、土、油饰彩画等诸作。第四部分建筑预算、工料估算、合理安排工时、节约用料等方面的规范。

《工程做法则例》还规定了皇家的大式结构和小式结构的标准与做法。行政办公的宫殿为大式结构，从柱高到举架高都有严格规定。民居标准是小式结构。在用瓦的标准上也有严格规定，什么地方用黄琉璃瓦、什么地方用绿琉璃瓦，什么地方用筒瓦、什么地方用板瓦。

《工程做法则例》中规定，建筑在间数采用一、三、五、七、九单数。宫殿建筑以九五为尊。书中规定各房间的名称，中间为明间，紧邻左右为次间，再邻左右为梢间，再邻左右为尽间。明间最大，依次减小。在建筑设计方面，还规定出面宽与进深，柱高与柱径，收份与侧脚，上出与下出，步架与举高，明台的高度等建筑各部件的权衡关系。具体解释是根据《法则》只要知道面阔的尺寸就

推算出进深的尺寸。面阔的尺寸可以推算出柱高的尺寸，从而推算出各部位的尺寸。老北京的四合院，有大有小，有贫有富，但都有共同的感觉。法则的推算方法的统一，使老北京的民居建筑保持统一的建筑风格。

中国建筑的木结构体系，经过三千多年的发展，在设计理念方面经历了由简陋到成熟、复杂，再趋向简单化的过程。宋朝的建筑已经定型化。《工程做法则例》则进一步制度化。这代表着结构体系的高度成熟，但也不可避免限制了创新。尽管如此，《工程做法则例》仍然被看做建筑营造艺术方面的巨大成就。

一、宫殿建筑艺术

故宫规模始自明代，经明清两代兴建、修缮形成了现存世界上最完整的宫殿建筑群。其规模之大、面积之广是当今世界各国皇宫都与之无法相比的。故宫又称“紫禁城”，东西宽约七百六十米，南北长约九百六十米。其南面又延

故宫太和殿



伸出了长约六百米，宽一百三十米的前庭。前庭南端是天安门，天安门向北约二百米是端门，端门向北四百米是紫禁城的午门。

皇宫中轴线上主要建筑是：午门、太和门，太和殿、中和殿、保和殿，又称“外朝三大殿”，东厢为体仁阁、西厢为弘义阁。乾清门、乾清宫、交泰殿、坤宁宫，乾清宫东、西厢为端凝殿和懋勤殿，坤宁宫东、西厢为景和门和隆福门，北为坤宁门，又称“内廷三宫”。坤宁门后为御花园和神武门。中轴线两侧设东西六宫，明朝称十二宫，清朝称东、西宫。东、西宫都以一正两厢为基本单位，多进组合的方式建造。

太和殿俗称“金銮殿”，是世界最大的瓦木结构建筑。太和殿建于三层汉白玉石基上，殿内沥粉贴金，缠龙金柱、盘龙藻井，金碧辉煌、庄严华丽，设有皇帝宝座、屏风。明初叫奉天殿，后改为皇极殿。毁于李闯王进占北京之时，清顺治三年重建。康熙八年改建，康熙十八年遭火灾。今天所见到的太和殿是康熙三十六年（1697）重建的。

御花园以钦安殿为中心，楼、台、亭、阁分布在古树奇石之间。虽然规模不大，但景色变化万千，小巧玲珑幽静典雅，显示出皇家的豪华与气派。

文渊阁于乾隆四十一年（1776）为藏《四库全书》仿宁波范氏天一阁建造。分为上下两层，阁内在两层之间建有暗夹层。从表面看与天一阁大同小异，实际上整体比例及大木结构都遵从了《工程做法则例》的宫式做法。

皇家宫殿的建筑庄严、气势宏伟、华丽，从建筑设计到施工精益求精。砌墙必须做到磨砖对缝。木柱的用料多采用金丝楠。琉璃瓦的制造由皇家派人监制。历经几次大的地震，故宫的建筑基本没受大的影响。2008年故宫三大殿重修，木结构的榫卯基本完好，由此可见建筑设计水平与施工质量之高。

二、园林建筑艺术

紫禁城的西苑在故宫的西侧，是金代离宫大宁宫的一部分，元代宫城的内苑。明代称为太液池，勤政殿以南水面称为南海，勤政殿以北团城以南水面称为中海，团城以北水面称为北海。清代仍称为西苑，但同时也称为西海子。

南海，以瀛台为中心建有：勤政殿、丰泽园、春耦斋等。瀛台建筑群，是清著名设计师“样子雷”，根据中国古代东海有蓬莱、方丈、瀛洲三座仙山的



紫禁城西苑水云榭



紫禁城西苑紫光阁

传说，设计建造的人间仙境。

中海，建筑群建有：紫光阁、万善殿、怀仁堂等。怀仁堂是慈禧下令建的仪銮殿，后改名佛照楼。明代的流杯亭，被清代乾隆皇帝命名为流水音。周围还建有鱼乐亭、日知阁、交芦馆、蕉雨轩、云绘楼、素尚斋、千尺雪等建筑群。

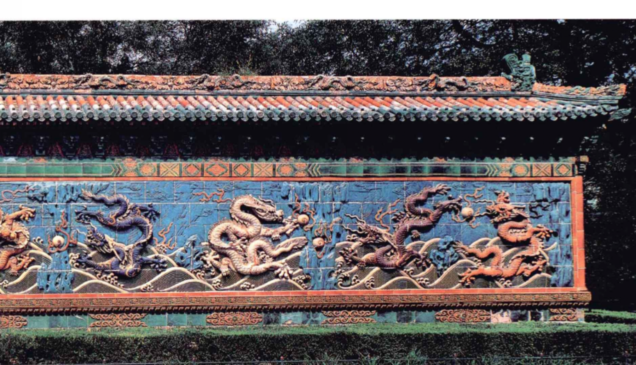
北海九龙壁

北海，是辽、金、元、明、清五代帝王的宫苑，也是三海中风景最好的地方。

琼华岛南端有永安寺，寺内有法轮殿、正觉殿、普安殿、善因殿。琼华岛西部建有悦心殿、庆霄楼、琳光殿和阅古楼。琼华岛北面建有漪澜堂，堂前为碧照楼，左为道宁斋，斋前的远帆阁是登舟泛湖的码头和垂钓的地方。西侧山腰上有仙人承露盘，全高5.4米，在汉白玉石柱上周身雕满蟠龙花纹，柱顶站立古装铜人，双手高托荷花形承露盘。琼华岛东部有"琼岛春阴"石碑和智珠殿。琼华岛的最高处，建藏式白塔高35.9米。

太液池北岸建有园中之园静心斋（原名镜心斋）。主要建筑有画蜂室、抱素书屋、韵琴斋、焙茶坞、选翠楼、沁泉廊、碧鲜亭、枕峦亭等。静心斋以山石、碧水、小桥、亭廊、楼阁巧妙组合，景色十分幽雅。北岸还有天王殿、九龙壁、五龙亭、阐福寺、万佛楼、极乐世界。

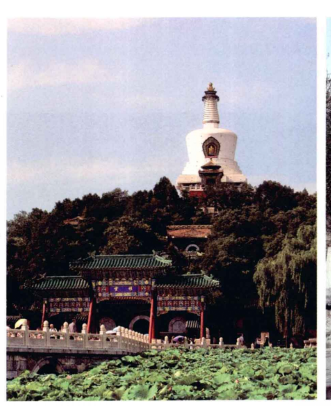
太液池东岸建有先蚕坛。濠濮间为三间水榭，有碧水，山石、石坊、曲桥、爬山廊。乾隆常在此宴请大臣。画舫斋，中间是池水，四面由殿堂回廊环抱，北面是正殿，东西为镜香、观妙室，南边是春南林塘殿。清代常把名画家作品陈列在此，供嫔妃、宫女来此学习绘画。



太液池南岸建有世界最小的圆形城——“团城”。团城上正殿为承光殿，殿内供有玉佛一尊，高1.6米，由整块白玉雕成。殿前有玉瓮亭，亭中汉白玉底座上放玉瓮名为“渎山大玉海”，是用墨玉雕成的大钵盂，长182厘米、宽135厘米、高70厘米、重3500千克。玉瓮的外壁雕有鱼龙海兽游于波涛之中。玉瓮是元代忽必烈赐宴群臣时用来盛酒的器具。明朝广寒宫倒塌，玉瓮流失。乾隆十四年，发现西华门真武庙的道士用玉瓮腌菜，找回后存置在团城建玉瓮亭。

太液池西岸清朝晚期建有一条小铁路。铁路南起中海瀛秀园门外，经北海太液池西岸至北岸静心斋。慈禧每天从中海住地至静心斋叠翠楼吃午饭、睡午觉。

北海的碧水微波，红墙绿柳，楼阁游廊，精巧秀丽，美景醉人，“琼岛春阴”为燕京八景之一。



北海白塔



琼岛春阴

颐和园大戏楼

颐和园是世界闻名的大型皇家园林。颐和园位于北京西北郊，占地二百九十公顷。金朝时引玉泉山水，并建金山行宫。元朝时改金山为瓮山，山前的湖泊称瓮山泊。明朝时称好山园。清乾隆十五年（1750）为庆贺乾隆母亲六十寿辰将瓮山改为万寿山，将瓮山泊改为昆明湖。咸丰十年（1860）颐和园大部分建筑毁于英法联军破坏。同治十二年（1873）开始重建，至1897年基本结束，改名颐和园。颐和取颐养太和之意。1900年八国联军攻入北京，颐和园后山的庙宇被毁坏，园内珍贵文物被洗劫。1902年慈禧从西安返回京城，重修颐和园。

颐和园东宫门内，建有仁寿殿。殿前有铜铸的宝鼎、龙、凤和麒麟。殿内设宝座、屏风、御案、障扇等，是坐朝视政和接见外国使者的大殿。仁寿殿的西北方，有乐寿堂、玉澜堂、德和园，是帝后、嫔妃居住的地方。院落间有游廊连接。颐和园长廊，全长728米，用留佳、寄澜、秋水、逍遥四亭分为四段，共有273间。廊枋心画有山水、花鸟、历史故事、神话故事、戏剧人物故事等苏式彩绘14000多幅。画工精细，色彩艳丽，为中国传统彩绘的珍品。

颐和园中的德和园，由颐乐殿和大戏楼组成。大戏楼有上、中、下三层，高21米，宽17米，翘角重檐、结构宏伟、朱栏椽柱、描金彩绘，与故宫的畅音阁、承德避暑山庄的清音阁并称为清代宫廷三大戏楼。戏楼中层顶部有天井，供演神仙的演员从天而降。地板下有地井，可供演鬼怪的演员地下钻出。舞台下面有一个水井和五个方水池，以保证音响效果；也可配合剧情的需要，使井中水从道具的龙口中喷出。舞台背面设有两层的后台。舞台对面是7开间的颐乐堂，是专供看戏者而设。修建德和园共用白银71万两。

颐和园万寿山的排云殿建筑群，由排云殿、佛香阁、智慧海等组成。排云殿建在三面有台阶的汉白玉台基上，左右带暖阁、套室的二十二间的大殿气势宏伟壮观。佛香阁高41米，建在60米高的山坡上。是八角八面三层四重檐的塔

颐和园万寿山全景



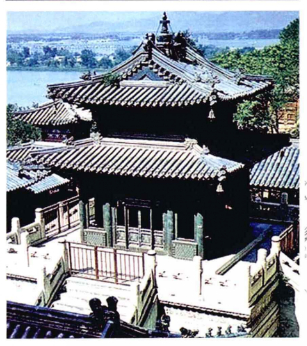
形殿宇。殿内8根30多米长的铁梨木擎天柱，木结构精巧。殿内供置三尊接引佛，殿外四周设游廊，是观望万寿山前湖光山色的最佳地点。佛香阁是颐和园标志性的建筑。智慧海的柁、檩、椽、窗都是用大理石垒砌而成，外墙嵌饰五色琉璃砖，内供无量寿佛。

颐和园还有画中游、听鹂馆、石舫（又称清晏舫）、谐趣园、知春亭、十七孔桥、龙王庙、长堤等，都是皇家园林的经典之作，风景绝胜之地。颐和园是我国现存最完整和规模最大的皇家园林。

中国的园林艺术着重于利用自然山水，造园效果有清淡、高雅的天然意境美。比颐和园更为壮观秀丽的圆明园，被外来的侵略者焚毁后，又经多方拆移变为废墟。







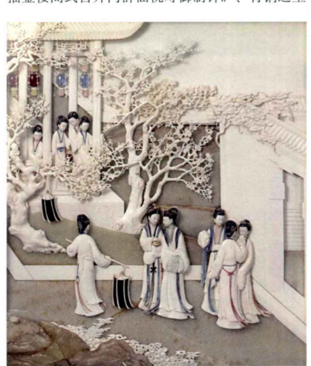
（上图）石舫
（中图）十七孔桥畔的铜牛
（下图）铜亭

第三节　宫廷工艺美术

为皇宫宫殿配套的家具和陈设，由专门的营造机构操办。这个机构在元朝称为工部局，在明朝称为少府监，清朝称为内务府造办处。

中国工艺品制造有着数千年的历史。发展到明清时期的宫廷工艺品，在中国工艺美术史上留有显赫地位，起到了承前启后和引领全国工艺美术方向的作用。

明清时期的宫廷工艺品种类齐全，有：象牙、玉器、掐丝珐琅、漆器、木器、金银器饰、工艺钟表、织毯等。北京故宫博物院收藏的明清时期工艺精品中，许多可以称为国宝，代表作有象牙之宝《月曼清游》、玉器之宝《青玉云龙纹炉》、掐丝珐琅之宝《缠枝莲纹象耳炉》、雕漆之宝《云纹盘》、金器饰品之宝《金瓯永固杯》、陶瓷之宝《郎窑红釉穿带直口瓶》、钟表之宝《彩漆描金楼阁式自开门群仙祝寿御制钟》、青铜之宝《亚酗方樽》等。


象牙之宝　《月曼清游》

工艺美术起源于民间，最早应该是为实用品进行装饰和美化的，所以早期的工艺品应称为实用工艺品。经过社会政治、经济的发展以及市场的考验和竞争，工艺品势必打上阶层的烙印，分出贵贱的档次。不但从用料、工艺和所用工时的成本上进行划分，同时也取决于审美和技艺的优劣。当工艺品进入高档市场时，融进了不同的需要和个性需求的欲望，于是定做者也参与了设计，使工艺品从



玉器之宝 《青玉云龙纹炉》

“匠人技艺”升到了“文人艺术”。在“文人艺术”的制作中，高级匠人又受文人审美的影响，在努力提高自己技艺的同时，努力完善着各方面的知识和审美的艺术修养，使自己成为有一定修养和设计能力的艺人。其作品也进入工艺品的最高档次，也就是从以实用功能为主，转为以观赏功能为主的艺术陈设品。大部分宫廷艺术品都属于这一档次。

工艺品成为宫廷艺术品，为保证质量，采取御用品专制专用的规定进行设计制作。如烧制御用瓷器的“官窑”，有关青铜器使用等级的规定等。

明朝宫廷御用工艺品制作的管理机构是工部和内廷的十二监：批答奏章，传宣谕旨，总管有关宦官事务，兼顾其他重要官职的司礼监，管理御用兵符的御马监，掌管采办皇帝所用器物的内官监，掌管卤簿、仪仗、围幙、帐幔、雨具的司设监，掌办御前所用之物的御用监，掌管太庙及各庙的洒扫及香灯的神宫监，掌管御膳、宫内食用和筵宴的尚膳监，掌管宝玺、敕符、将军印信的尚宝监，掌管古今通集库以及铁券、诰敕、贴黄、印信、图书、勘合、符验、信符的印绶监，掌管各殿及廊庑洒扫的直殿监，掌管皇帝的冠冕、袍服、靴袜的尚衣监，起初负责各监行移、关知、勘合等事，后来专门跟随皇帝，负责导引清道的都知监；四司：掌管宫中所用柴炭和二十四衙门、山陵等处内臣柴


元 掐丝珐琅 《缠枝莲纹象耳炉》

炭的惜薪司，掌管皇帝上朝时鸣钟击鼓以及演出内乐、传奇、过锦、打稻等杂戏的钟鼓司，掌管造办粗细草纸的宝钞司，掌管沐浴的混堂司；八局：掌造军器包括刀枪、剑戟、鞭斧、盔甲、弓矢等各类兵器的兵仗局，负责打造金银器饰的银作局，皇宫外德胜门西由年老及有罪退废的宫人充任的浣衣局，掌管宫中内使帽靴、驸马冠靴及藩王之国诸旗尉帽靴的巾帽局，负责制作宫中衣服的针工局，职掌染造御用及宫内应用缎匹绢帛的织染局，掌管宫内食用酒、醋、糖、浆、面、豆酒的醋面局，掌管宫中各处蔬菜瓜果及种艺司苑局。负责宫中用品的生产和库存管理。明正统年间（1436～1449）在京轮班匠达18200人、住作匠达25167人。

清朝顺治十一年（1654），顺治帝决定恢复宫中太监衙门，设十三衙门：司礼监、御用监、御马监、内官监（宣微院）、尚衣监、尚膳监、尚宝监（尚宝司）、司设监、尚方司（尚方院）、惜薪司、钟鼓司（礼仪监、礼仪院）、兵仗局、织染局。康熙继位时（1661），孝庄皇太后下令捕杀司礼大太监吴良辅，撤销十三衙门，设内务府。内务府负责宫中一切事务，内务府下设造办处管理御用工艺品的制作。

康熙十九年（1680），康熙帝下诏着著名的艺术家、历史学家、工艺美术家成立内宫如意馆。“如意馆”是皇帝亲自指挥的艺术活动场所，是清代皇家艺术院。“如意馆”设“文史”、“画工”、“玉工”、“牙


雕漆 《云纹盘》

工”、“帖表”五处。造办处又称养心殿造办处设金银、雕、掐丝珐琅、木等四十二作。康熙三十年（1691）将养心殿造办处移至慈宁宫以南，除宫中作坊外，在景山、圆明园也设有御用作坊。另外在景德镇设御窑厂，在杭州、苏州、江宁设江南织造，在九江、粤海关等处也设有御用作坊。内宫如意馆的“画工”除书画外，还负责为造办处的工艺品设计图样。

造办处负责审报图样→根据御批修改图样→定稿后负责监制，并负责把产品名称、用料、用工、开销录入各作活计清档和陈设档、贡档、买办档、库票等。造办处还负责宫内用品的修理、贡品收发、装修、陈设等事务，甚至于罚没、处置洋人、管理等。其管理远远超出工艺品监制的范围，是清宫内颇具实力的特殊机构。



陶瓷之宝
《郎窑红釉穿带直口瓶》



金饰品之宝 《金瓯永固杯》



青铜之宝 《亚醜方樽》

造办处人员选拔和管理有严格的规章制度，上有王公大臣作为主管，下设总管、领催（工长）、催长（工头）、大工匠、工匠，其中西艺高手云集。在选拔过程中，首先请各地方官员选才、保举，进京后经造办处试用合格后正式录用。录用后发安置费白银60～100两，并在京安排住处。其住处大多在距紫禁城较近的黄城根一带。工匠的月银分三等，分别为六、八、十两。按当时官府户部俸禄标准，已高于知县的俸禄，如果活计做得好还有赏银和赏物。入宫匠人还可取得内务府的旗籍。工匠每年有回乡扫墓假，月银照发，路费报销，可见“待遇”之高。清宫档案中对工匠活计不合格要给予惩罚，轻者不予开销工钱，重者革退“永不录用”，而管理人员受到的惩罚往往比直接责任工匠要重。

明清的宫廷艺术能够出新、出奇、出精，皇帝的喜爱和资金的保证，起到了决定性的作用。

清朝的康熙、雍正、乾隆三帝都对工艺美术的发展做出了贡献。首先是皇帝亲自参与工艺品的设计、监督制造。二是对造办处的管理官员的重视。雍正皇帝就曾把最信赖的十三弟允祥安排在内务府负责造办处工作。三是康熙帝建立如意馆，艺术家的设计，为工匠们开阔眼界，提升审美观念和艺术修养创造了条件。四是在造办处高手云集的环境中，为匠人创造了相互学习、相互促进的机会。五是皇帝的支持，保证了宫廷艺术是不计工本的投入，使匠人能够在用料和用工方面都十分宽裕的环境下专心创作。



钟表之宝　《彩漆描金楼阁式自开门群仙祝寿御制钟》

一、玉器

中国制造玉器的历史悠久，可以追溯到七千年前的河姆渡文化以远，所形成的玉文化，伴随着整个中国历史进程。我国的玉器制造工艺在明清时期取得了突出的发展，在清朝乾隆年间达到了鼎盛。

明清玉器用料主要有翡翠和白玉。翡翠主要产于东南亚地区和我国云南，白玉产自昆仑山脉沿线的新疆和阗（今和田）、叶尔羌（今叶城）和青海的格尔木地区。产在山上的白玉，由于山体变化玉石料暴露在山体表面的叫做“山料”，在丰水期被淹没，在枯水期又暴露出的称为“山流水”。白玉料产于水中的俗称“水玉”，在“水玉”中经河水冲刷滚动，理化作用使杂质溶解，质地最稳定的核心被留下的成为所谓“籽玉”。人们把在水中捞采和在干涸河床上挖掘的“籽儿玉”中，带絮状纹的白玉称为“羊脂玉”，是“籽儿玉”中的下品。中品叫“藕尖白”，上品叫做“藕心白”。白玉系列还包括青玉、墨玉和黄玉等。



明 《白玉三喜杯》

明　《八仙纹执壶》
高27厘米
口径6—7.8厘米
足径6.5—8.2厘米



明　《青玉龙柄桃式杯》
长16.8厘米　宽10.2厘米　高4厘米　重259克



明朝宫廷的玉器中，礼器、佩饰、璧、璜、珩、环等仿古玉器和陈设玉器有“汉玉雄浑、豪迈风格的复兴”的品位，但用料都不太好，不是色彩暗淡，就是有“绺裂”。原因是明军退守嘉峪关，想得到新疆玉料，只能通过哈密王购买。买到玉料经嘉峪关和各地关口进京，各守关的总兵把好料扣留，能到皇宫的玉远不如被各关口扣下的玉好。因此宫廷在制造玉器的过程中，为掩盖玉料的瑕疵不得不镶宝石，用宝石点缀外表而隐藏玉料本身的不足。

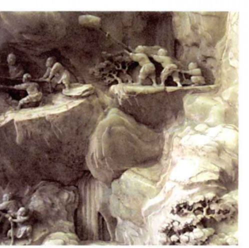
明朝宫廷玉器还有器皿类的碗、杯、盆、壶等，文房雅玩类的洗、笔杆、镇纸、墨床、笔架等，佩饰类的玉带、发簪、手镯、串珠、项链等和仿古器类的觥、带钩、炉、尊等。其中玉碗是前代很少出现的器具，造型多为圆形、侈口、圈足。玉杯的花样更丰富，如桃式杯、斗式杯等都有创新和发展。

明朝玉器的镂空技术有所发展，可雕出上下两层图案，被称为“花下压花”相互叠错衬托。这时期玉与金、银、宝石镶嵌的新品种“金镶玉”雍容华贵，十分盛行。

清顺治年间，为了平定江山巩固政权，无暇关注工艺品的发展，经康熙、雍正两代宫廷玉器还是不多，其造型简朴素雅，无繁缛纹饰，到乾隆时宫廷玉器得到了大发展，成为中国玉文化史上最辉煌的一页。乾隆对玉器爱好之极，被后人称为“玉痴”。乾隆五十八年（1793），乾隆通过英国特使马戈尔尼赠英王一柄白玉如意作为国礼。马戈尔尼认为“这个礼物的名字叫如意，是一种长一英尺半的白色石头，上面刻着花纹，中国人认为这个礼物非常名贵，而我则以为这东西未必值钱”。

清乾隆 御题《白玉花鸟纹如意》







据《清高宗御制诗文全集》对玉的赞美及宫廷档案有关玉器批示奏章资料反映，当时内府如意馆玉工处雕琢的玉器，从玉料的使用，画稿的修改，都要经过乾隆亲自审定批示。乾隆还常在喜爱的玉器上刻诗、题字。这使宫廷玉器有了质的飞跃，工艺精湛、品类齐全、数量增多，史所罕见。

如意馆的玉工处，较造办处的各作地位高，玉器艺人和内宫如意馆中的文人、艺术家一样供职在宫廷最高的艺术殿堂。由此可见乾隆对玉器艺术和艺人的重视。这种做法为促进这一行当的发展起到了极大的作用。

乾隆时期社会安定和经济繁荣，形成了相对稳定的社会环境。乾隆二十四年（1759）平定了准噶尔和大小和卓叛乱以后，新疆的玉料又源源不断地运进了宫中。宫廷大大提高的玉器工艺技术，也带动了民间玉器制作的发展，使玉器的质量和艺术造诣达到了前所未有的水平。

清乾隆时期的玉器在北京故宫博物院收藏逾万件，其中有两件大型玉器珍品。

一是《大禹治水图》成于乾隆五十三年（1782），高224厘米、宽96厘米、重5330千克，是中国乃至世界最大的一件玉山子。以宋人《大禹治水图》为蓝本设计，根据设计制成蜡样，做木制模型，再把玉料和木模运到扬州雕琢。作品完成后运回北京，由如意馆玉工朱永泰刻乾隆题“密勒塔山玉大禹治水图”额，“五福五代堂古稀天子宝”方印及七言律诗、铭文，前后耗时十年。

《大禹治水图》玉料采于新疆密勒塔山山顶，逢山开路遇水架桥，用了三年的时间才运至京城，再从京城通过大运河往返扬州。《大禹治水图》玉器山子

清　《大禹治水图》　高224厘米　宽96厘米　重5330千克

再现了大禹治水的宏大场面。成群结队的劳动者，有的挥锤撑钎凿石，有的用杠杆提运石料，有的打桩于悬崖绝壁之上。人物形态传神，流泉飞瀑、古木苍松等景物的雕琢精美，表现了乾隆时期玉器技艺的高超和对大型作品的把握能力。

二是《会昌九老图》成于乾隆五十一年（1786），高145厘米、宽90厘米、周围275厘米、重832千克。使用镂空雕、浮雕、线刻多种雕琢手法，雕成立体山景。取材唐代会昌五年（845）白居易晚年隐居香山（今河南洛阳郊外）与胡杲等九人在山林间野游行乐的典故。清朝康熙和乾隆各在位60年，都在乾清宫举行过千叟宴。乾隆还两度效仿"香山九老会"在北京香山举行"三班九老会"。诏年逾七十的名流，文、武官，志士每九人一班游山野宴作乐。乾隆用不朽的美玉雕刻《会昌九老图》也是倡导尊老敬贤的世风。

乾隆喜爱痕都斯坦玉器。痕都斯坦为今巴基斯坦北部、阿富汗东部，是盛产美玉的地方，玉器制作十分精美，多以花卉纹为装饰，常镶嵌金丝、金片和宝石而保持着浓郁地域风格。清廷玉雕也有不少仿制。



清　《水晶松竹梅盖瓶》
宽10.9厘米　高14.5厘米　重697克



清乾隆 《青玉夔龙纹爵》
高12.7厘米
杯口径4.8×11.6厘米
足距4.6厘米
盘口径14厘米



清 《白玉渣斗》



清 《白玉玉兰花插》
长8.6厘米 宽3.8厘米 高11.2厘米 重326克





清 《白玉雕竹形臂搁》
长13.1厘米
宽4.6厘米
厚1.3厘米



清 《白玉桃蝠水丞》
长9.4厘米
宽8.6厘米
高3.9厘米

清 《白玉双雁纸镇》





清 《玛瑙松鹿笔筒》
宽9.7厘米
高10.6厘米
重643克



清 《白玉三鹅摆件》
宽10.6厘米 高3.8厘米 重80克

道光元年停止了和阗玉料的进贡。清朝用玉的另一品种翡翠大放异彩。清晚期玉器因翡翠的兴起再度兴盛。翠是产自中国西北的一种绿色软玉，非常稀少。翡翠太硬古时难以加工，是作为找平衡的压车石用的。由于科技进步，在能够加工翡翠时，为了与珍贵的翠区别叫做“非翠”，逐渐被世人接受，又用鸟名“翡翠”替换了“非翠”。慈禧太后对玉十分喜爱，用玉筷、玉勺、玉碗，平时离不开玉佩和玉饰品，最痴迷翡翠。翡翠含翠多少，加上艺人“巧作”的能力，利用翡翠的形状、色彩、因材施艺，达到技艺与玉料的天然质地浑然一体的效果。翡翠代表作是故宫珍藏的《翡翠西瓜》。其翠绿色的瓜皮，红色的瓜瓤中还有几粒黑色的瓜子，一切都是天然的俏色。另一件作品为《翡翠白菜》，绿叶和白帮上落着满绿的蝈蝈，还有两只黄色的马蜂，形象极其生动逼真。



清 《翡翠白菜》

故宫博物院藏有清制翡翠器数百件。乾隆、嘉庆时期翡翠制品除内廷养心殿造办处、如意馆玉工处制造以外，还有大理、昆明、苏州、扬州等织造与盐政玉作制品。这一时期清宫中的翡翠制品，无论从用料还是做工，都在翡翠制品中占有重要地位。慈禧掌权时期所制翡翠器物多为扁方、簪、环、镯等花素首饰。

在清宫的翡翠制品中，餐具主要有杯、盘、碗、盒等。由于日用器具的器型较大，高翠作品较少。这些作品胎体薄而均匀，器表平整光滑，较少起伏，表面抛光较好，表现出了翠料的质感。

翡翠被明朝上层人物称为“翠生石”，低于玉。明崇祯十二年（1639），徐霞客游云南时对翡翠的看法就与当地人的看法不同。徐霞客喜爱白地翡翠，认为“白多而间有翠点，而翠色鲜艳，逾于常石”。而当地生产者视少翠而弃或抵当索取之物。徐霞客对当地人视为珍品的通身满绿的“纯翠者”，认为黯然无光。



清　《翡翠碗》



清　《翡翠瓜形洗》



清 《翡翠盖碗》

清 《翠玉盘》
高3.3厘米 口径7.5厘米

清朝乾隆、嘉庆时期宫中有：云石、滇玉、永昌玉、云南玉、翠玉等称谓，后统一称为翡翠。云石是指纯白质翡翠，当时在云南人眼里是弃而不用的东西。翡翠的白质地是辉石矿物，可分为微透明和失透明两种。“翠”是辉石成岩的过程中氧化铬呈色而致，往往以斑点或条状存于白质内。通身呈绿色或少白地者称绿辉石。“翡”指像鸟羽上的红色，是很少见到的。翡翠的表皮常有红或黄等颜色的蚀变层，往往被艺人利用，表现在制品的图案中，在工艺上称“俏色”或“巧作”。翡翠的质量取决于人们对翡翠“种”、“色”、“水”、“地”的认可度。翡翠在清中期没得到重视，在清晚期又过分强调“巧作”，用玉的本色限制了雕琢与造型的创造。因此出现了淡化技艺与玉的关系的格调低的俗品，也有高手以深厚的技艺功底，把俏色巧妙地利用到了极致，做出了巧夺天工的艺术珍品。

清朝晚期，宫中出现了新的玉饰品种玉盆景。玉盆景是以各种玉石、珊瑚、珠宝、金银为原料，精工细做而成。玉盆景富贵、高雅、绚丽、清新的独特风格是当时宫中陈设、赏赐、馈赠的高档艺术品。玉盆景很快传入了民间并形成时尚，受到京城上、中层人家的欢迎，也成为当时最有销量的玉器产品。



清乾隆 《蜜蜡佛手盆景》
高56厘米 盆高16.7厘米 盆径29厘米

二、象牙



清 《牙雕鹌鹑盒》
长12厘米 宽4.5厘米 高5.6厘米

象牙雕刻是中国古老的传统艺术。早在新石器时代，浙江余姚河姆渡遗址出土象牙刻花小盅、象牙鸟形匕首、象牙鸟纹蝶形器、象牙蚕纹盅器、刻纹牙雕片。山东大汶口文化遗址也出土了新石器时代精美的象牙梳、象牙珠、象牙管等。这些是目前已知最早的牙雕制品。象牙雕刻艺术随着时代的发展和演变在不断的进步，到了唐代象牙雕刻已十分盛行。宋、元代象牙雕刻在技术方面又有突破，这时期出现的“鬼工球”即镂雕象牙套球，和“花下压花”即两层以上的平面镂雕技术，代表着当时象牙雕刻技艺的水平。

清 《雕花卉象牙摆件》 长69.9厘米 径8.3厘米



明洪武至弘治年间（1368～1505）宫廷“御用监”制造了《象牙蟠龙笔架》《荔枝螭纹盒》《法轮》等象牙精品。这时期宫廷象牙雕刻艺术在质量上精益求精，但发展速度比较缓慢。明后期，正德至崇祯年间（1506～1644）象牙雕刻艺术发展较快。宫中扩大了“御用监”牙作的规模，召集南方艺人进宫劳作，牙雕创作呈现繁荣局面。

清康熙、雍正、乾隆时期，内廷如意馆设牙工处，可见皇帝对牙雕艺术的偏爱与重视。

当时在内廷如意馆供职的艺人有：

李体壬，以刻牙器知名，说是能在白天看到星斗，其目力之精可知。常两手藏刀袖内，摸着雕刻，与人谈笑自若，雕刻完成，出袖示人，一刀也不错，晚年双目失明，尚能摸着为乾隆帝刻牙签和胡子梳。

黄振效，是乾隆年间少数几位可以在作品上署名的艺人，乾隆赏赐“内廷行走”的特权。其制作的象牙臂搁，长仅九寸，凸面雕有芦苇和大雁，凹面雕刻山水人物，边缘上有蝇头小楷：“乾隆己未季头小臣黄振效恭制”字样。

徐凝，以善镂雕而著名，能用一寸多长的象牙，制为葫芦或桃核形，光滑可充杂佩，掀开蒂把儿，则内有数寸细链垂出，三五只猴缀链而下，猴子仅如饭粒大小，连续不断的链儿上找不到粘合的接缝。

清著名的宫廷象牙艺人还有：柄占维、施天张、杜士元、沙锦春、马保、黄履祥、湛竹生、方建勋、张兆炘、朱鹤等。

清朝如意馆牙工处代表了宫廷象牙雕刻的风格。北京故宫博物院的杨伯达先生认为：“尽管牙作和如意馆在每个时期，都是一个不固定的由全国各地工匠组成的团体，但每个工匠都必须约束自己带有地方性的个人风格，而服从‘雅’、‘秀’、‘精’、‘巧’的宫廷风格”。在审美倾向上，乾隆认为，民间象牙雕刻作坊中盛行的“苏式样，广州匠”的风气及苏、宁、杭、嘉、粤的象牙雕刻，都太小家子气，并有些粗糙、俗笨，不适合宫廷的需要，不能显示帝王之气。说白了就是商品与艺术珍品不能等同。为了在审美倾向上杜绝“外造之气”，采取由如意馆的画师设计，并在题材、技法表现形式等方面做了详细规定。画稿完成后，由皇帝亲自审批。在制作中还要经过画师与艺人进行磨合。画师更注重了解艺人的工艺，在设计中兼顾发挥艺人所长。同时象牙雕刻艺人也在技能基础上，努力提高审美能力和艺术修



清 《象牙臂搁》
长17.3厘米
宽3.9厘米
厚1.1厘米

养。如意馆的画工处和牙工处造就了紧密合作的工作环境。画师起稿，艺人做活，把设计提到了重要的位置。用现在的话说就是给象牙雕刻艺术注入了知识和艺术修养，克服了当时艺人知识修养不足的创作缺陷。形成了有名的刻工非名画不刻，有名的画工非名刻不画的合作风气和注重画理、画意、完美地在作品中得到体现的艺术理念。

宫廷象牙雕刻的发展，把简练大气风格讲究韵味的北派和以广州为代表的讲究镂空，做工精细，玲珑剔透，繁复细腻的南派结合，形成“雅”、“秀”、“精”、“巧”为代表的宫廷牙雕。

宫廷象牙雕刻艺术的题材分为：人物、动物、花卉及风景四大类。人物取材于古代神话传说，历史人物故事，仕女、佛像、罗汉、文官武将等。动物有虎、狮、鸡、鱼等。花卉有牡丹、月季、菊、玉兰及松、竹、梅等。风景有山水、楼阁、岛屿、海浪云烟等抒情、立志、闲游的场景。

清宫廷牙雕工艺品分为：观赏、实用、装饰三大类。观赏品包括器皿、插屏、人物、塔、阁、船等陈设品。实用品包括文房用具的笔筒、笔架、笔杆、印章、书签、洗子、臂搁、纸刀等；梳妆用具有梳子、粉盒、首饰盒等；编织有象牙席、宫扇等；餐具有筷、盘、碗、食盒等。装饰品包括手镯、项链、戒指、别针等。

清朝宫廷牙雕技法有：圆雕、浮雕、微雕、包镶和编织。牙雕还与玉石、金银、漆器等结合为工艺品。



清 《象牙雕花镜奁》
长29.5厘米 宽22厘米 高19.5厘米



清 《牙雕开光进宝图转芯式笔筒》
高12.7厘米 口径8.5厘米



清 《牙雕渔家乐图笔筒》
高12厘米 口径9.7厘米



清宫廷牙雕留下了很多珍品，其中有影响力的有《月曼清游》《牙雕海市蜃楼景屏》《牙雕群仙祝寿塔》等。

《月曼清游》由陈祖章等人制作。根据画家的《月曼清游图》，用了几年的时间雕刻而成的象牙册页。作品共12幅，反映了12个月的景色变化和嫔妃和宫女的生活情景。作品以象牙为主，配以珍贵石料。雕刻精细，人物栩栩如生、呼之欲出，具有很高的艺术水平。

至今保存最完好的《牙雕海市蜃楼景屏》，采用镂空、浮雕、拨镂、拼镶及微雕技法，表现海市蜃楼仙境一般的奇妙。作品画面以山峦为背景，前有三座楼阁，曲栏勾回。福、寿、禄三星立于栏旁，楼阁前海水澎湃，水中一仙舟漂荡，舟中小童撑篙，有老者盘膝而坐。作品在4厘米的象牙厚度上，雕分了15个层次。楼阁建筑雕刻精细入微，栏杆雕细如发丝，人物神态生动传神。

《牙雕群仙祝寿塔》是广东奉旨监造的南派牙雕，长98厘米、宽54厘米、高102厘米的大型作品。作品以13层六方形宝塔为主景，塔前有牌坊、拱桥，塔侧有亭阁。塔顶饰蜜蜡葫芦式宝顶，塔檐下坠有风铃如粟粒大小，每层栏杆、窗棂细如发丝。有仙人各持法器姿态万千、神态各异，鹤、鹿祥兽等栩栩如生。



清 《牙雕海市蜃楼景屏》
高32厘米 座长21厘米 宽10.8厘米
景屏径14.8厘米 厚4厘米



清　《牙雕群仙祝寿塔》
长98厘米　宽54厘米　高102厘米

三、掐丝珐琅

搪瓷的一种，实为艺用搪瓷，俗称：蓝活、景泰蓝。源于古埃及，从公元前2000年开始出现，发展到十一至十三世纪已在欧洲盛行，主要用来制作宗教用品，使用地区集中在德国莱茵河流域和法国。元代传入我国。民间对掐丝珐琅的来历说法不同。有的说是忽必烈东征时连外国匠人一同掠夺到中国来的，另一种说法是以商品方式传入中国，后由外来艺人在中国境内制作并传授技艺。据明朝曹昭著《格古要论记》记载："大食窑以铜作身，用药烧成五色花者，与佛郎相似。尝见香炉、花瓶盒儿、盏子之类，但可妇人闺阁中用，非士夫文房清玩也，又谓鬼国窑。""大食"是指阿拉伯地区，"鬼国窑"是指云南大理国生产掐丝珐琅的作坊。可见掐丝珐琅是由阿拉伯地区，首先传入我国云南大理国，再由大理传到北方。掐丝珐琅始见于元朝，现已发现了元晚期的作品。

明 《掐丝珐琅八狮纹三环尊》



明 景泰款《掐丝珐琅葡萄纹尊》



掐丝珐琅在明朝受到皇家的重视，原因是掐丝珐琅有金碧辉煌的贵族气派，符合封建帝王的审美要求和宫廷陈设的需要。

明宣德时期掐丝珐琅的制造进入成熟阶段。特点是器胎厚重、造型简练、朴实无华、色调纯正、温润艺泽、釉质细腻。这时期使用的多为进口釉料。

明朝宣德后期，掐丝珐琅的制造开始采用云南产的国产釉料，色彩较暗淡缺少晶莹透明的感觉并且砂眼增多，但在制造技术上有所发展，一是器型体积加大，二是品种增多。



明 万历年款《喷云吐雾角端》

明朝景泰年间，民族艺术风格已融入掐丝珐琅，形成具有中国特色的工艺品。装饰图案以“大明莲”、“串莲花卉”和夔龙、夔凤等吉祥图案为主，色彩以蓝为主色调，配以红、白、绿、黄、紫等色彩，成为宫廷陈设的时尚。明朝特别是景泰年间掐丝珐琅的创作成就非常显著。制胎、掐丝、点蓝、烧蓝、磨光和镀金等制作工艺已基本定型，为掐丝珐琅的发展起到了决定性的作用。这时期从珐琅工艺中，还分离出了錾胎珐琅器、画珐琅器和透明珐琅器等品种。

明嘉靖、万历年间，掐丝珐琅又有了进一步发展，胎体变薄，釉色发生了变化。这一时期掐丝珐琅的主要特点是色彩更加丰富，釉色饱满、鲜艳，釉料种类也有所增加，出现了豆青、松石绿等。创出了在同一器物上使用多种色釉作地的新工艺。



明 《掐丝珐琅狮戏球纹藏草瓶》

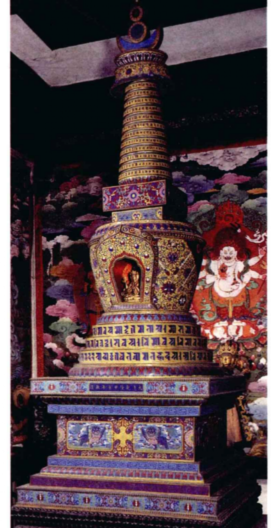
明 《掐丝珐琅花卉纹玉壶春瓶》

清康熙、雍正、乾隆时期，宫中造办处的掐丝珐琅发展到新的高峰。掐丝珐琅胎薄、掐丝细、色彩比明代更加鲜艳。作品上的砂眼也很少，镀金比明时要薄，而金色却很美。这一时期掐丝珐琅器的造型品种增多，装饰图案繁复多样，反不如明代表现的生动活泼。透明釉料也消失了。

康熙时掐丝珐琅作中，前期为细丝，中期为粗丝，均为淡釉，晚期出现浓釉。这时装饰图案中龙的形态和明万历风格相近，正面龙，面目苍老。釉色中蓝色发灰，紫色和绿色不透明也不漂亮。雍正时喜欢采用画珐琅。在画珐琅中，带有黑褐色的画珐琅器尤其珍贵。

雍正六年（1728）《各作承做活计清档》记载：“今年珐琅海棠式盆再小，孔雀翎不好，另做。其景泰蓝珐琅瓶花不好。钦此。”显然这里出现的景泰蓝还不是泛指珐琅，而是指仿制景泰年间的“蓝活”叫“景泰蓝”，后人虽有用景泰蓝代称珐琅，但现国家标准称仍为“艺用搪瓷”。

乾隆时掐丝珐琅除了仿制前朝的各种器皿外，还制造了宗教仪典方面所用的佛龛、佛塔、满达、七珍八宝等供具。动物造型的器皿。还有饮食用器、文房用具，日用的花瓶、花盆、轿瓶、香熏、脸盆、浑天仪、暖手炉、挂屏、如意、鼻烟壶、钟表、翎管、扳指、指甲套等。在纹样方面除传统的螭龙、兽面、吉祥纹、山水、莲花、菊花，还出现西洋番枝



清乾隆 《掐丝珐琅大佛塔》

莲花式图案和把古代书画运用到纹饰中。在制作技巧方面显得更加娴熟，掐丝均匀，线条流畅。色彩丰富，釉色艳丽、洁净。

乾隆时造办处经常要雇用大批珐琅工匠，并在广东和扬州建有两个生产基地。掐丝珐琅制品数量远远超过前代。掐丝珐琅的典型色釉为粉红色。厚重的镀金装饰和富丽堂皇的艺术效果是前代无法比拟的。点蓝除用造办处烧制釉料外，还使用广州料、山东博山料和欧洲进口料。

乾隆朝后，宫廷掐丝珐琅逐步走向低谷，给民间珐琅作坊留出了发展空间。

画珐琅是先在红铜胎上施白色釉后入窑烧结，使器物表面平滑，然后用各种色釉绘以图案。绘制图案可以随心所欲，能更好地表现中国画的特色。珐琅釉有高温烧制的硬料，高温珐琅不透明但有像宝石一样的光泽；还有低温烧制的软料，低温珐琅为半透明状。

清乾隆 《岁寒三友图螭耳香炉》



康熙三十年画珐琅在宫内造办处试烧成功，较瓷胎画珐琅略早。康熙五十七年画珐琅技术进入成熟阶段，多用黄釉作地，也有少量用白釉和淡蓝釉作地的，上压红、粉红、绿、草绿、宝石蓝、浅蓝、赭或紫等色釉，釉质温润细腻。装饰图案以玉兰、牡丹、茶花、桃花、菊花等和图纹式的花卉缠枝、折枝花为主。采用中国画的方法处理花色的深浅变化，用色彩深浅表现前后的透视效果，并把蜂、蝶、鸟置于花间做动静平衡。画珐琅表现的山水图案更具特色。



清乾隆 《掐丝珐琅天鸡尊》

雍正时画珐琅多为造型小巧，做工精细，釉色鲜亮的小型器具。代表作品有：卵形小壶、多层式烛台、天球式冠架、多孔式花插、仙桃式洗、八宝法轮等。

乾隆时画珐琅出现很多大型作品如插屏、挂屏、熏炉、画缸、大瓶等宫殿陈设品。制型高大，且制造十分精致，与高大的宫殿比例相协调。小型器皿常见于后宫嫔妃用的粉盒、首饰盒类，有梅花式、葵花式、瓜棱式等小巧造型和屉盒、攒盒等。还有仿青花瓷和仿掐丝珐琅等多种效果的作品。

宫廷画家焦秉贞、冷枚、郎世宁等，画出了有国画效果和西洋画风的珐琅画。

嘉庆时画珐琅还有些成绩，但宫廷画珐琅再没出现惊人之作。

四、漆器

漆器在中国有着悠久的历史，可能出现在舜禹时代。根据《韩非子·十过篇》记载："尧禅天下，虞舜受之，作为食器，斩山而财之，削踞修文迹，流漆墨其上，输之于宫，为食器诸侯以为益侈，国之不服者十三。舜禅天下，而传之于禹。禹作为祭器，墨染其外，朱画其内。"这是文献对漆器最早的记载。考古工作者在浙江余姚河姆渡遗址，发现了距今约七千年的漆器。随着历史的进展漆器在工艺美术行业内发展成了两条主线，即金漆和雕漆。其中雕漆是唐代出现的漆器新品种，后兴于宋、元，盛于明代。在发展过程中，又被称为：漆雕、剔红、剔黄、剔绿、剔犀、剔黑、剔彩、堆朱、堆漆，到明朝才被定为"雕漆"。

明清两代是中国漆器发展的全盛时期，并从实用品转向陈设装饰品领域。《金鳌退食笔记》记载："果园厂，在棂星门之西，明永乐年制漆器以金、银、锡、木为胎，有剔红、填漆二种，所制盘具，文具不一。"这说明雕漆和金漆同为漆器行的两大品种。在明代宫廷漆作被称为果园厂漆作。为了叙述方便我们把金漆和雕漆分开介绍。

1．金漆

金漆是产自金州的天然大漆。各地的大漆多冒充金州漆，金漆遂成为大漆的代名词。明朝从建筑故宫始，至硬木家具还未兴起前。充实在这宫殿群中九百多间房屋内的家具，大部分是金漆家具。生产金漆家具是宫廷果园厂漆作的主要任务。

金漆及镶嵌是北京著名的传统工艺。关于明清时期金漆镶嵌的制造工艺，柏德元的《北京金漆镶嵌》和《张荣谈漆器》中有详尽的介绍。

戗金漆：是在黑色或朱色漆地上用针尖或刀锋，镂划纤细花纹，花纹内填漆，然后将金箔或银箔粘着上去，成为金色或银色花纹。

戗金彩漆：是"戗金"和"彩漆"相结合的漆工艺。明宣德时期称"戗金填彩漆"。

描金漆："一名泥金画漆，即纯金花文也。朱地、黑质共宜焉。"是在红、黑地上描金花纹的工艺。

描金彩漆：是“描金”与“描彩漆”结合的做法。一器之上具备两种工艺，使画面更绚丽多彩。

雕填：是在漆地上刻花纹，然后用各色漆填进去，再打磨平滑。

嵌螺钿：在漆器上镶以螺钿，分“厚螺钿”（硬螺钿）、“薄螺钿”（软螺钿）及“点彩钿”。

百宝嵌：用金、银、宝石、珍珠、珊瑚、碧玉、翡翠、象牙等，雕成山水、人物、楼台、花卉等镶嵌在漆器上。

款彩：是在漆地上刻出凹下去的花纹，髹漆色、油色以及金或银。俗称“刻灰”或“大雕填”。

一色漆：在器物表面上髹同色的漆，清代以朱、黑、金为主。

描漆与描油：描漆是在光素的漆地上，用各色漆描绘装饰图案。又称“彩漆”、“描彩漆”。描油是以油代漆，用油调制出色彩，使效果更绚丽多彩。

犀皮漆：“犀皮，或作西皮或犀毗，文有片云、圆花、松鳞、诸斑。近有红面者，以光滑为美。”又称“虎皮漆”或“波罗漆”，产生晒裂纹效果。

明清金漆艺术已发展得相当成熟，品种繁多，制作精良，特别是多种髹漆和镶嵌技法相结合，提高了金漆镶嵌制品的观赏价值。王世襄老先生曾说过：“不同髹饰变化相结合，迎来漆器千文万华”。



明 《黑漆嵌螺钿云龙纹大案》



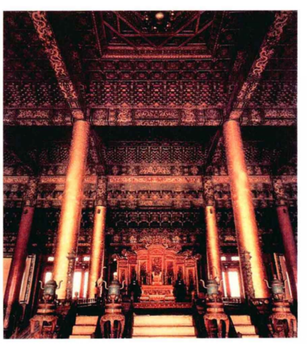
明 《黑漆百宝嵌婴戏图立柜》

明宫廷金漆家具在隆庆（1567～1572）以前，由于没有开放海禁，硬木家具尚未流行。宫廷家具主要以金漆家具为主，而且使用数量大，品种多，做工精良，呈现出金漆家具的空前盛况。

金漆家具在制作中出现与其他工艺、材料相结合的新产品，如鎏金、珐琅、玉器、象牙等。以此形成的百宝镶嵌漆艺品增多，镶嵌技术得到了迅速的发展，金漆镶嵌艺术进入高峰期。

乾隆年间颁布的《工部则例》关于漆工的有：《漆工用料则例》《漆工用工则例》《泥金用料则例》《泥金用工则例》，此外还有《圆明园漆作价值则例》《圆明园漆活彩漆扬金定例》《圆明园内工佛作则例》等，分别讲述了制作灰胎、漆胎、描漆、描金等工艺的配料和操作。

明清两代是我国金漆艺术发展的鼎盛时期。今天我们走进北京故宫博物院的太和殿，见到的金銮宝座、屏风和高台，是我国金漆家具中体型最大，制作最精巧的艺术珍品。宝座上共雕刻着19条龙，其中座背上圆雕1条正面龙和六根背柱上盘着12条圆雕龙。宝座的须弥座上有6条浮雕龙。七扇式屏风上有屏帽，下有须弥座，屏心正面雕刻铭文警句，周围衬浮雕云龙，正、反两面计有浮雕云龙52条。屏帽和两侧花牙雕龙11条，整件屏风共计有63条雕龙。宝座和屏风总计雕龙82条。宝座和屏风通体满贴金箔，再髹透明漆，辉煌雄伟、庄严华丽、气势非凡。



殿内油漆彩绘和金銮宝座

2．雕漆

雕漆经过唐、宋、元到了明代有了突飞猛进的发展。

明朝早期经济、文化繁荣。永乐年间北京设立了专为宫廷服务的御用雕漆的机构“果园厂”，生产出的产品统称“厂漆”。“果园



明 《黑漆嵌螺钿花蝶纹架子床》

厂”的领班艺人是子承父业的张成之子张德刚。张成和杨茂是元末有名的雕漆艺人，二人都是浙江西塘杨汇人（今浙江省嘉善县）。张德刚专门负责制作剔红漆器，延续并统一元代的风格，品种以各式盘、盒居多，造型端庄秀丽，用漆精良润美，雕刻纯熟刚劲，磨工精细光洁。在雕刻技术上明代比宋、元的刀法更加流畅、藏锋清楚、富于变化，雕漆艺术进入成熟期。

明朝早期的雕漆作品有追求古朴粗犷的手法，表现宏大的山水楼阁景物场面的《岳阳楼图长方盒》；有追求精巧华丽，在大面积的锦地中心，突出主题以浮雕花卉为图案的《四季花卉剔纹方盘》；有追求绘画意趣，利用线条的粗细表现自然情趣的《剔红牡牛方盘》。作品中也有或漆色润滑，或漆色沉穆；或刀法细腻，或粗犷豪放等。总之为了更好地表现艺术效果，艺人们发明了不同的技艺手法。这一时期雕漆纹以表现形象为主，非常丰富，大体上可分为花卉、鸟兽、山水、人物等几大类。花卉纹样常用牡丹、菊花、茶花，荷花、梅花等，并以花为主配以飞禽来突出主题。山水人物纹样多是表现文人咏志或淡泊名利的

情景。龙凤纹样是皇家专用图案，龙矫健而威严，凤飘逸而华美。

这一时期的黄成著又由杨明注释的《髹饰录》全面总结了漆艺成果，成为了我国漆器制造方面的专著。

明宣德年间（1426～1435），管事太监在采办宫廷用品时，借机勒索，甚至直接掠夺分文不付，引起不满。宣德六年，管事太监袁琦被凌迟处死，同时还斩杀了内使阮巨队等12人。为了缓和民间的不满情绪，皇宫宣布停止御用漆器的采购和制作。所以宣德朝后期一直到嘉靖年间，北京果园厂终止了雕漆制作。

明末清初雕漆在宫廷艺术中成就不大，但民间雕漆却获得了很大的发展。清康熙、雍正、乾隆三朝，宫中造办处的雕漆制作，得到迅猛发展。特别是乾隆年间，皇帝本人对雕漆作品极为喜爱，曾写下《咏永乐漆盒》的诗句：“果园佳制剔朱红，蔗段尤珍人物工。无客开窗眄秋字，携童持杖听松风。细书题识犹堪辨，后代仿为究莫同。三百年来此完璧，文房思古念何穷。”促进了雕漆工艺的空前繁荣。这一时期雕漆制品除传统的盘、盒、瓶、罐等外，也向屏风、桌、椅等大型家具领域发展。雕漆作品具有刀法工整、漆色纯正，构图严谨，作品整体精致、华丽的特色。尤其在以花卉为主题的图案上，出现多层次的穿枝过梗的表现手法，使图案层次增加，极富立体感。



明嘉靖 《剔彩云鹤寿字纹圆盒》



明 《剔红花卉纹盖碗》
通高16厘米 口径30.2厘米

碗圆形，圈足，盖隆起近半球状，提盖上球形钮。通体黄素地上雕红牡丹、茶花、菊花、栀子、石榴等花卉；提盖钮雕灵芝；口边与足边均雕回纹。足内黑漆，一侧针划“大明永乐年制”六字款。此碗体大，造型优美端庄，用漆精良，雕刻精致。其纹饰构图疏密有致，在黄色漆地的衬托下，红色的花卉愈益明艳。明早期雕漆碗仅有两件传世。



明 《剔黑山水人物四方窝角盒》
通高15.5厘米
口径24厘米×24厘米
足径18厘米×18厘米

方形窝角盒，平面盖，矮方足。通体以黑漆为面，间有朱线三道。盖面随形开光内朱漆锦地雕饰天、地、水纹，锦地之上雕饰三位老者随马前行，后一童子担书匣、饮器相随，为秋山行旅图。盖边及器底部均雕牡丹、菊花纹，上下口缘用剔犀方法雕卷草纹，足雕回纹一周，器里及外底髹黑漆，无款识。

此盒雕法特殊，以斜刀铲漆后，黑色花纹中露出三道朱线。由于所刻山石高低不平，朱漆线间于黑漆山石之间，故产生类似皴染的效果。盒壁的花卉由里向外的每层花瓣均有朱线，似笔墨勾勒的花筋叶脉，增强了花纹的质感和层次。这种髹漆方法与剔犀相同，但所刻花纹又不是剔犀，也不是剔彩的分层片刻，而是以斜刀露色追求线条美的剔刻方法。呈明中期雕漆特点。

明嘉靖后期到万历年间，雕漆崇尚繁缛细腻、构图严谨抑敛、工巧华丽。万历时刀锋深峻，运刀如笔，有锋棱之美，风格前所未见。万历时的漆器款识是在年号上加干支就由六字款变成了八字款。

乾隆帝亲自监造雕漆制品，在《乾隆三十一年各作承做活记清档》中有这样的记载：“（十月）初五，催长四德、笔帖式（官名）五德来说，太监胡世杰交‘红雕漆手卷册页盒’一对，传旨‘着配手卷册页样呈览，钦此。’”

“于十月十二日，催长四德、笔帖式五德来说，太监胡世杰传旨‘将入百什件红雕漆手卷册页盒送进呈览，钦此。’”

“于本日，催长四德、笔帖式五德将‘红雕漆手卷册页盒’二件持进交太监胡世杰呈览。”

“于十月二十二日，催长四德、笔帖式五德浮做得雕漆香几座样一件持进，交太监胡世杰呈览，奉旨‘着发往苏州照样成做红雕漆香几座一对，将手卷册页随一件去其册页着于敏中写《前哨鹿赋》一本，王际华写《后哨鹿赋》一本，钦此。’”

通过上述文件反映了，由皇帝颁旨→造办处奉旨制图→皇帝审阅通过→造办处照图制样→皇帝审批制样通过→交造办处制作→完工呈览批示。宫廷艺术品从设计到完成，都要经过反复往来于皇帝与造办处之间，批示与修改的过程。

乾隆四十五年，内务府曾经给苏州织造发文件：“现有螺钿漆合一件，内有剔红雕漆合九件，在承接时不慎失手落地，小漆盒有三件损坏，宫里匠人无能修复，特让苏州织造处修复。”“无能修复”或是“承接”过失不敢在宫中修复，或是宫中活计多安排不过来。但有一点是肯定的，苏州还有宫廷雕漆的生产基地。有的活是宫中做样，再由苏州照样承做。

乾隆皇帝在明永乐的剔红《梅妻鹤子图》圆盒盖内题诗，署“乾隆壬寅御题”并钤“乾隆宸翰”印。又在永乐剔红《烹茶图》圆盒盖内题诗，署“乾隆戊戌御题”并钤“德元符”印。更有甚者，在元、明代的剔红雕漆作品上妄加“乾隆年制”的款识。如北京故宫博物院藏，元代剔红《水仙花纹圆盘》底部就刻有“乾隆年制”楷书。可见乾隆对雕漆制品痴狂的程度。

乾隆以后，宫廷雕漆艺术逐渐走向衰退，到了光绪年间宫中造办处已没有制造和修理雕漆工艺品的能力。同时期北京剪子巷“继古斋雕漆商会”开业。继古斋雕漆商会继承了宫廷雕漆的艺术风格和技术手法，把雕漆工艺发展成民间工艺，对雕漆的发展起了重要作用。



明 《剔红石榴花纹圆盘》

高4.5厘米 口径32.3厘米

盘圆形，漫浅式，圈足。通体雕红漆花纹，纹饰间露黄漆素地。盘面满雕石榴花，枝叶茂盛，花朵或盛开，或含苞欲放。盘背雕多种花卉一周。足底黑光漆为后涂，一侧漆下隐约可见针书“大明永乐年制”款。

此盘造型古朴典雅，髹漆厚重，漆质细腻润美，雕工精细圆熟，纹饰构图饱满，枝叶花瓣翻卷自然，生动有致，为永乐朝官造雕漆器之精品。



明 《剔红携琴访友图莲瓣式盘》

高4.5厘米 口径45.6厘米

此盘题为《携琴访友图》，八瓣莲花形边，随形圈足。盘心雕庭院景观，殿阁曲栏，高松浮云。院中二老相随，一童携琴随后，殿内有人相迎互揖。盘内外壁黄素漆地，分瓣雕饰多种花卉。足内黄褐色漆，一侧针划“大明永乐年制”六字款，中心又刻“甜食房”三字。

盘造型如一朵盛开的大花，美观典雅。盘上髹漆厚重，雕刻精细，锦纹主次分明，一丝不苟，为明永乐朝官造雕漆之典型作品。用铭文标明作品用途在明代传世雕漆器中仅此一件。


交椅

五、木器

明清时期，宫廷木作的制作范围，基本以小木作为主，包括：小器作、家具和室内雕刻装饰。小器作，又称“巧器作”是小木作行业中技术要求很高的工种。木作行讲究花（雕刻）、木活（木工）和大小件。当艺人掌握了小器作中的花、木活，能做巧的小件活了，再做放大了的大件木活就容易了。小器作的产品有各种工艺品底座、几架、插屏、折屏等。还有木雕陈设圆雕、浮雕工艺品以及实用品笔筒、笔架等文具，盒、匣箱、提盒等器物。

明清是中国家具大发展的时期。

中国家具，从“席地而坐”的席发展到床榻，再从唐代家具雏形，发展到宋代“垂足而坐”家具的基本定型，经过了漫长的历史演变与发展。到了明清两朝，中国的家具设计与制作到了鼎盛、辉煌的黄金时代，硬木家具的美学价值，远远超出家具的实用价值。

明式家具指的是明中期至清早期，即明嘉靖到清雍正年间（1522～1735）这二百多年时间制造的家具，以宫廷家具为主。明式家具的概念，不受朝代和时间的限制，是追求体现风范、格调、意味等文化取向的家具。

明隆庆年间（1567）“开放海禁”，使对外贸易有了大发展。中国与南洋各地的贸易频繁，贸易船队用南洋各地的重木压舱抗击海上风浪，结果造成名贵木材的进口。这些名贵木材首先由宫廷木作用在日益成熟的家具制造上，收到了出人意料的效果，并使硬木家具和瓷器、漆器一样，成了外销商品。

明式家具受到了皇家的喜爱，宫中御用监为家具的发展创造了良好的研制和开发环境。关于当时御用监的木作在明太监刘若愚著的《酌中志》中有所记

载："凡御前所用围屏、摆设、器具皆取内焉，有佛作等作，风御前安设、硬木床、桌、柜、阁及象牙、花梨、白檀、紫檀、乌木、鸂鶒木、双陆、棋子、骨牌、梳拢、螺钿、填漆、雕漆、盘匣、扇柄等件，皆造办之。"明朝何士晋汇辑的《工部厂库须知·卷九》记载："御用监成造铺宫龙床。查万历十二年七月二十六日，御前传出红壳面揭帖一本，传造龙凤拔步床、一字床、四柱帐架床、梳背坐床各十张，地平、御踏等俱全。合用物料，除会有鹰、平木一千三百根外，其召买六项，计银三万一千九百二十六两，工匠银六百七十五两五钱。此系特旨传造，固难拘常例。然以四十张之床，费至三万余金，亦已滥矣！"从中我们可以看到宫中木作职责、生产的品种、所用的材料等情况和宫廷只求质量不惜工本的做法。

明熹宗是个传奇式的人物。他是个不错的木匠。《酌中志》中记载："自操斧锯凿削，即巧工木能及也，又好油漆匠，凡使器具，皆御用监、内宫监办用。"不但善木工营造，还是个全面手儿。硬木家具在明朝宫内的使用成为时尚，艺人在不断提高制造的水平的同时，也在总结经验和传承技艺。《鲁班经匠家镜》记录了有关家具五十二则，并附图成。对于硬木家具，上有所好，下有所效，必有甚者。不但宫廷、官宦、文人墨客，就连衙门当差的皂、快家中都设有书桌，布置红木器及花木盆鱼等，世风已普遍讲究家具陈设了。

明宫廷家具是明式家具的代表，其中包括：床榻类、桌案类、椅凳类、橱柜类、架和屏类。宫廷家具又称"京作"家具。"京作"家具独成一派，风格大体介于苏式家具和广式家具之间。京作家具在用料方面比广式家具小，造型尺寸比苏式家具大，独呈雄浑、稳重、华丽的京式风格。



明《紫檀雕荷花纹宝座》

明式家具，造型大方，比例适度，轮廓简练舒展。结构科学，榫卯精密坚固。以雄劲流畅的线条表现“韵味”的美。精于选材，重视木材的天然纹理色泽。雕刻、线脚处理得当，起着点睛的作用。金属配件式样玲珑、色泽柔和。

明式家具榫卯结构的特点：榫卯结构与整体的牢固性一致（如抱肩榫等）；榫卯结构在移动和拆装时方便灵活（活榫、夹头榫等）；榫卯藏露结合，榫卯藏不见形，露而增美。榫卯的制作也是保证质量的关键技术。



明 《黄花梨仕女观宝图屏风》

明式家具的艺术特点：利用点、面、线三者的组合提高家具的审美效果，用直线和平面表现稳定性。用弧线和凹凸的起伏，表现刚柔结合，动静结合，轻重结合的变化效果。

明式家具的纹饰特点：飞禽走兽有明显仿先秦及魏晋南北朝的遗风。花卉、人物多表现吉祥寓意，有强烈的雍容华贵和饱满豪放之美。仿古纹饰有：仿古玉纹饰、仿青铜纹饰及博古纹饰。以幽雅、文静为美。表现出崇尚古韵的情趣。

明式家具的雕刻特点：是精而不繁，只在显要位置点缀纹饰，起到画龙点睛的作用。起线有流动感，线以直匀为基本要求。雕刻出的图案生动、活泼。总之以精致，突出造型和木质的纹理为美的目的。

清初期，宫廷家具还延续着明式家具的风格，只是在使用方面有些修改。如宫中御用文人李渔（1610～1680）在《笠翁偶集》中提到家具的设计和创作，主张桌子多安抽屉，立柜要多加隔板和抽屉。康熙年间，刘伴阮负责管理造办处，对木器、漆器有自己独创的式样，多为后者遵循，但总体方向并没有变化。

明 《花梨柜格》（上）
高204厘米 横92厘米 纵59.5厘米

明 《黄花梨卷草纹方桌》（下左）
高86厘米 边长94厘米

明 《花梨四出头官帽椅》（下右）







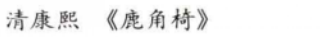


清康熙、雍正亲自关注宫中明式家具的制作，内务府档案记载：“雍正二年八月初九，员外郎海望画得花梨木书格四张。”海望和年希尧同为养心殿造办处的主管，也是宫廷家具的设计者。养心殿造办处活计档案中记录了很多关于家具制造的谕旨：“雍正十年六月二十七日，内大臣海望奉上谕：‘着传旨年希尧，将长一尺八寸，宽九寸至一尺，高一尺一寸至一尺三寸香几做些来，或彩漆，或镶斑竹，或镶棕竹，或做汗漆，但胎骨要淳厚，款式要文雅。再将长三尺至三尺四寸，宽九寸至一尺，高九寸至一尺小炕案亦做些。或彩漆，或镶斑竹，或镶棕竹，但胎骨要淳厚款式亦要文雅。钦此。’”内务府档案：“雍正四年九月初四，郎中海望持出榆木罩漆膳桌一张，奉旨：‘尔等做漆桌照此桌款式，将上面水栏边放宽，批水牙收窄，其批水牙有尖棱处着更改，腿子下截放些，不必起线，上面画何样画样，尔等酌量彩画，钦此。’”从谕旨中可看出，雍正不光是参与家具的审批，还亲自参与设计，其制作知识的掌握非同一般。像“水栏边”、“批水牙子”、“收窄”、“放些”、“起线”等行话，可能业外人士不知所指，对尺寸的把握的审度就更不是容易事了。

明式家具是中国传统家具的巅峰和艺术的珍宝，代表着东方艺术的精美成果。

清式家具，是指乾隆及以后制造的宫廷家具。清式家具的风格特点，以满布雕刻为美，尤其到清晚期，流行繁琐，偏重透雕，五光十色和琳琅满目的细部刻画，忽视大效果简约的美和名贵木材自然的纹理美。过分地显示雕刻技巧，而不像明家具那样主题突出。正像王世襄老先生所言：“可惜到了乾隆年间，工料虽精，但雕饰繁琐，风格大变。清代晚期，进入了半殖民地半封建社会，家具和其他工艺一样，每况愈下，衰退不振”。





清康熙 《鹿角椅》

高131厘米 宽92厘米 纵深76.5厘米

清式家具，除硬木家具外，当时金漆和雕漆家具也很盛行，同时在硬木家具上嵌玉、嵌象牙、嵌珐琅、嵌银丝、嵌黄杨木、嵌螺钿等，产生了镶嵌装饰的百宝嵌家具。这与当时造办处集聚着各行各业的工艺美术艺人不无关系。

乾隆好玉，平定新疆准噶尔动乱后，宫中玉料充足，内务府造办处生产出了大量嵌玉的家具，如嵌玉宝座、嵌玉插屏、嵌玉挂屏等。内务府档案记载：乾隆二年“八月初五日，重华宫着做紫檀木抽长（齿）镶玉宝座一座，其镶嵌之玉用从前交出玉带板镶，先画样呈览。于□月十二日将嵌玉抽齿紫檀木活腿宝座一座持进呈览。奉旨：‘碧玉不用，俱用白玉。’”，又“（乾隆二十五年）七月初八日提得员外郎安泰、金辉押帖一件，内开本月初二日太监胡世杰交嵌玉三块紫檀木龙凤龟麟如意一柄，背面贴隶字本文一张，计字十二字，传旨‘看如意馆做银片字金宝，钦此。’”又如“乾隆二十六年（1761）十二月初三日，郎中白世秀员外郎寅着来说太监胡世杰交汉玉乳丁璧一件，传旨‘着配做插屏一件，要两面露玉，绦环内留诗堂刻字，旧座做材料用，钦此。’”这时造办处木作，功能最为齐全。各种工艺品底座、木雕工艺品摆件、硬木家具、宫廷室内木雕装饰，连玉器木样也在木作完成。玉器木样是大型玉器在雕琢前，先用木雕做出成品效果呈览御批，便于修改定稿。

宫中的室内木雕装饰，如落地罩、天穹罩用料的厚度变化和镂空透雕的层次之多，穿枝过梗之精巧，藻井、花窗等木雕装饰的精美程度，都达到了空前的艺术成就，其特有的民族风格表现得最完美，最真切。为前朝少见的艺术风格。作为民族符号特征的室内装饰木雕，至今还在中国现代室内装饰中应用。

清乾隆至清晚时期，家具追求令人炫目的繁琐装饰，没有增加艺术效果，反使格调不高，华而不实，降低了艺术品位，但仅就室内装饰来说则别有一番味道值得回味、赞许和传承。





清乾隆 《紫檀嵌楠木山水人物床》
长191.5厘米 宽107.5厘米 高108.5厘米



清乾隆 《桦木圭式案》
长145厘米 宽70厘米 高80厘米

《亮格》



清 《紫檀嵌珐琅绣墩》
通高52厘米 面径28厘米

《霸王牚条桌》

六、陶瓷

中国的陶瓷有着悠久的历史。用火把泥土造就成有灵动感和温润如玉、晶莹如冰的美器，是中国人一直引为自豪的。

中国东汉时的青瓷主要产在浙江，以浙东上虞曹娥江流域烧造最盛，这一带窑场被称为“越窑”。

隋唐五代时期是瓷器大发展的繁盛时期，传统越窑青瓷和新兴的邢窑白瓷，形成“南青北白”的局面。彩绘瓷、青花、唐三彩等共同创造中国陶瓷的辉煌。这时瓷器已经大量销往海外，同时来自波斯和南非、中亚的钴料，也为中国瓷器开发出新的品种和新的艺术效果创造了条件。两宋是中国陶瓷艺术的黄金时代。这时期形成的定窑、磁窑、耀州窑、钧窑、汝窑、官窑、哥窑、景德镇窑、建窑、吉州窑等名窑遍布全国。宋代瓷器中宫廷御用瓷器往往更加单纯古雅，装饰越发平和简素。

元 《青花萧何月下追韩信梅瓶》



明永乐 《青花玉壶春瓶》



明太祖朱元璋出于节约的目的，用瓷器替代用金银器和玉器制作的礼器，在景德镇设置了中国历史上第一家真正意义的御窑厂，从此朝廷开始参与设计和督办瓷器窑厂。明成祖朱棣，带头将吃饭的玉碗换成瓷碗，首先在瓷器上落皇帝年款“永乐年制”，并用瓷器赏赐国外使臣。

中国的青花瓷起源于唐代，经过元代的改进和发展，大量对外出口，外销瓷器俗称“客货”。明朝永乐和宣德年间的青花瓷被称为“永宣青花”，是青花瓷中的精品。

永乐时期的青花胎薄而细白，呈色深蓝，采用的是郑和下西洋带回来的外来钴料“苏麻离青”，烧制出的青花瓷色彩浓艳有独特的斑点，有中国水墨般的晕散的效果。

宣德年间的青花风格与永乐大致相同，但器型和装饰较永乐时丰富。宣德青花图案呈色深浓，采用伊朗卡山地区产的钴料“速来蛮”。宣德青花中还有图案呈色灰暗且较少晕散现象的是采用含高锰低铁的国产钴料。



明 《德化窑白釉达摩像》

嘉靖年间，青花瓷胎体细腻，釉面光润，彩色浓艳。采用的青料是以西域的回青和江西瑞州的石子青调和而成的。

明色釉瓷器极其精美，品类繁多有天青、淡青、洒蓝、孔雀绿、紫金等。而最声名显赫的是甜白釉、红釉、蓝釉和黄釉。甜白釉素胎细白，釉白温润异常，有素面、印花、刻划花、金彩装饰。红釉中最珍贵的是永乐和宣德年烧制的，在铜红料中加入了寒水石，釉色幽雅而沉稳，被称为“宝石红”、“霁红”、“祭红”等。蓝釉的釉色浓郁深沉，有“宝石蓝”、“霁蓝”、“祭蓝”等。这时期烧制的红、蓝釉瓷器常因色釉熔垂在器物口缘上露出一条白边，俗称“灯草边”。黄釉于明宣德烧制成功，但在弘治年间成绩显著。弘治黄釉色泽柔美娇嫩，称为“娇黄”。黄釉瓷器在明清时代是宫廷帝后专用瓷器。

明朝的青花瓷与丝绸、茶叶成为当时世界闻名的外销商品。

清康熙创造了珐琅彩瓷。康熙帝见到法国传教士进贡的铜胎画珐琅，决定在瓷器上，用画珐琅的方法烧制珐琅瓷器。有史以来第一次在皇宫中的养心殿搭建瓷窑。珐琅彩瓷是宫中画师在景德镇烧好的瓷胎上用釉料画图案后在宫中瓷窑烧制。这时期的珐琅彩瓷与铜胎画珐琅风格一致，图案以花卉为主，珐琅瓷绘全部使用进口釉料。

雍正帝继承皇位后，也继承了父亲的爱好。雍正让自己最信赖的十三弟允祥主管内务府造办处的工作，继续珐琅彩瓷的研制。雍正经常亲自设计瓷器的样式，并对图案的绘制，器物的尺寸，使用的原料都参与策划。经过多年的努力，雍正六年（1729）用国产珐琅料的珐琅彩瓷研制成功，其色种比进口料还多，保证了珐琅彩瓷创新的需要。雍正时期的珐琅彩瓷基本上脱离了铜胎画珐琅的影响，中国传统文人画滥觞于珐琅瓷。使珐琅彩瓷具有淡雅、清新的意境，达到了中国陶瓷艺术顶峰，也是中国陶瓷制作的最高水平。



清 《青花缠枝莲瓶》

雍正喜爱沉静素雅的宋瓷风格，宫廷仿古瓷也达到了历史最高水平。其中仿明青花十分逼真，甚至连宣德青花的黑斑，也被仿得以假乱真，并落“大明宣德年制”和“大明成化年制”款，给后世鉴别增加了难度。

钧窑瓷器，民间素有“黄金有价钧无价”，“纵有家财万贯，不如钧瓷一片”的说法，可见钧瓷的艺术价值之高，制作之不易和留世之稀少，但雍正仿制的钧瓷真的难辨真假。宋代五大名瓷中，传世最少的汝瓷，在雍正年间也有仿造。

雍正年间，粉彩瓷极盛行。粉彩瓷也称“软彩”，是受珐琅彩影响产生的釉上彩，采用“玻璃白”（在含铅玻璃质中加入砷）在装饰部位打底，以增加色彩的明暗对比，使图案清雅柔美、细

清雍正　《粉彩扁壶》

清雍正　《粉彩蟠桃纹天球瓶》





清　《珐琅彩雉鸡牡丹纹碗》

润娇媚。粉彩创于康熙，到雍正时粉彩烧制数量最多，题材最为丰富，显示出很高的艺术造诣。

乾隆年间对瓷器制造有两大贡献，一是著书，并绘制了《陶冶图册》记录了御窑厂的生产状况，对瓷器生产的20个工序进行了细致的描述，把整个烧制流程规范化，展示出乾隆御窑厂开发的新技术。二是乾隆亲自策划陶瓷生产，使陶瓷出现了很多创新之作。如烧制出高87厘米被称为“瓷母”的大瓷瓶，为中国陶瓷史上空前的艺术精品。瓷瓶共用15种釉彩，饰16道纹和12幅吉祥图案的彩绘。

这时期烧制的粉彩镂空转心瓶，其瓶颈部与瓶体可转动，构成天干、地支可变换的万年历，是既美观又实用的瓷制工艺品。

清代是中国陶瓷大发展的时期，陶瓷技艺有突破性的进展。康熙、雍正、乾隆三朝是景德镇御窑的全盛时期。几位著名的督陶官对此也做出了功不可没的贡献。著名的督陶官有：臧应选、郎廷极、年希尧和唐英等。

臧应选，工部郎中，康熙十九年（1680）至二十七年（1688），景德镇御窑厂督陶官，这时期的产品习惯称为“臧窑”。最大的特点是质地莹薄，诸色兼备，以蛇皮绿、鳝鱼黄、古翠、黄斑点釉色最好。臧窑的青花五彩瓷和明朝相比有青出于蓝而胜于蓝的气势。

郎廷极，江西巡抚，康熙四十四年（1705）至五十一年（1712），任景德镇御窑厂督陶官，这时期的产品习惯称为“郎窑红”。郎窑红釉面透亮垂流，全器越往下，红色越浓艳，这是由于釉在高温下自然垂流的结果。郎窑红超过了明代的祭红。其间



清康熙 《五彩加金鹭莲纹尊》

仿古脱胎白釉和青花瓷也是成功的精品。

年希尧，雍正四年（1726），授内务府总管，管理淮安板闸关税务兼管御厂窑务，这时期的产品习惯称为“年窑”。年窑瓷器选料考究，制作极其精雅。其间仿明瓷器能做到以假乱真。粉彩的画面能做到浓淡明暗、色泽多变的效果。其间瓷器的釉色丰富多彩，达二十多种，制瓷工艺高超。

唐英，字俊公，号蜗寄，沈阳人，隶属汉军正白旗，42岁授内务府员外郎，著名的制瓷家，为制瓷事业作出重要贡献。雍正六年（1728），唐英驻景德镇御窑厂协助年希尧管理御厂事务，因年希尧常年驻守淮安，唐英实为御窑厂主事。他3年里与工匠同吃住，苦心钻研，很快成为技艺精湛的制瓷专家。乾隆元年（1736），被正式任命为督陶官，任职的15年，使御窑厂的制造和艺术水平都达到前所未有的高度。陶瓷史上称这时期的产品为“唐窑”。唐英自制的瓷器轻巧俊秀、简洁疏朗；器型各部之间比例协调；整体造型端庄高雅。唐英不但能亲自制瓷，懂得制瓷技艺，而且能诗善写。唐英的诗大多朴素无华、恬淡自然。唐英擅写行书，行笔中自然巧妙地融入前人章法，创出自己的风格。其楷书也规整精工，清秀健俊。唐英的绘画，师董其昌，擅长山水。其画注重传统技法，讲究笔墨，墨色层次分明。唐英所著《古柏堂戏曲集》内有剧本十七部，后来的京剧剧本《打面缸》《武松打店》《游龙戏凤》等都改编于唐英的剧本。唐英致力制瓷工艺的总结和改革，著有《陶冶图编次》《陶务叙略》《陶成纪事》《瓷务事宜谕稿》都是制陶工艺史上不朽的著作和文献。

清朝康熙、雍正、乾隆三朝经济的繁荣、社会稳定，史称盛世，同时也为我国陶瓷工艺带来了发展和盛誉。

七、金银器

中国金银器的制作，起源于商代，黄金制品大多为金箔、金叶、金片，也用于装饰和首饰。春秋战国时期出现了“错金银”的金银制品新品种。据文献记载秦汉时期，金银器空前繁盛，各种饰物是金银器的主流，制作十分精细，其代表技法是金银掐丝和焊缀。魏晋南北朝时期，是金银器发展的成熟期，其品种有首饰：耳环、戒指、步摇、簪、钗等；带饰：带扣、牌饰等；冠饰以及马具饰品等。


唐 《镂空银香熏》

唐代官府作坊为少府监，管辖中尚、左尚、右尚、织染、掌冶等五署，包括传统工艺美术的各个门类。其中中尚署专设金银作坊院。大中八年（847），又设立了规模可观的文思院，负责金银器的设计制作。金银器有食器、饮器、容器、药具、日用杂器、装饰品及宗教用器等，广泛使用了槌揲、浇铸、焊接、切削、铆、錾刻、镂空、抛光、镀等工艺。其中槌揲、錾刻和浇铸工艺纯熟，镶嵌珠宝与“金涂”的作品富丽堂皇。

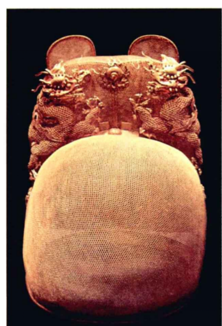
宋、元宫廷金银器多采购于民间首饰作坊。明朝的金银器的类型与样式增多，宫廷设置了专为皇家打造金银首饰等器物的银作局。银作局的规模极其壮观，据《明会典》记载：“银作局274名：花匠50名、大器匠42名、镶嵌匠11名、抹金匠7名、箔匠14名、磨光匠15名、镀金匠35名、银匠83名、拔丝匠2名、累丝匠5名、钉带匠5名、画匠1名、表背匠4名”。从中我们可以看出如此强大的制造作坊和如此全面的技术工种。明朝的宫廷金银器形成了做工精细、华贵持重的“宫样”风格。宫廷的奢华之风，也影响到社会追随“宫样”使时尚金银器盛行。明朝银作局形成的“宫样”金银器，其中累丝工艺堪称“绝活”。累丝是把片材处理为花丝，用堆、垒、编、织的方法，将花丝制成组装件，加烧焊等工艺制成花丝工艺品。累丝工艺使金、银所具有的柔韧特点发挥到了极致，使花丝工艺造型立体化，繁复的结构节省了大量的金银用材。以明神宗朱翊钧的墓葬皇冠“翼善冠”为例：“翼善冠”用细金丝编织而成。冠分为“前屋”、“后山”和“金折角”三部分。“前屋”以518根0.2毫米的金丝编成“灯笼空”花纹，所编花纹疏密一致，无接头，无断丝，犹如蝉翼罗纱轻盈透明。后山与折角也用金丝编成，装有二龙戏珠金饰件，其中龙头、爪、背鳍和二龙间的火珠，全部采用阳錾工艺进行，呈半浮雕效果，龙身、龙腿等部位采用传统的掐丝、垒丝、码丝工艺制作，鳞片以金丝拧成的花丝制成，然后码焊成型，如此复杂的图案却看不出焊口的痕迹。

明朝“宫样”金银器的另一突出特点是金银镶嵌宝石的工艺。所用宝石种类繁多。《明史·食货六》说到嘉靖中期“太仓之银，颇取入承运库，办金宝珍珠，于是猫儿睛，祖母绿，石绿，撒孛尼石，北河洗石，金刚钻，朱蓝石，紫英石，甘黄玉，无所不购。穆宗承之，购珠宝益急”；万历中，“帝日黩货，开采之议大兴，费以巨万计，珠宝价增旧二十倍”，“皆镶嵌首饰之用”。（《五杂组》）以明定陵出土的孝端皇后的凤冠为例：凤冠上有六龙三凤的造型，镶有珍珠5449颗，宝石128颗。

花丝镶嵌是“花丝”和“镶嵌”两种工艺的合称，又叫“细金工艺”。花丝工艺以金、银、铜为原料，制丝后运用掐、填、攒、焊、编、织、堆、垒等技法。镶嵌工艺是在器上，以铸膛、锉、锼、锤、闷、打、崩、挤等技法镶嵌宝石。点翠工艺是用漆、桐油、翠鸟的羽毛调敷在金银制品上。明朝的花丝镶嵌工艺基本定型，为后续花丝镶嵌工艺的发展奠定了基础。

清皇家金银器使用更加普及，金器用于典章、祭祀，鞍具、冠服、陈设等，充斥生活的各个方面。清朝的金银器，制作更加精细。金银器的器型和纹饰变化很大，从古朴走向华贵，并向大型陈设和宗教供品方向发展。金银

明万历《金丝翼善冠》



明 孝端皇后《六龙三凤冠》






清乾隆 《金发塔》

器除首饰外出现了佛塔、盆景、挂屏、小型的建筑模型等。乾隆四十二年（1777）制作的《金发塔》看似陈设的佛塔，实为存放其母脱落的头发的容器。《金发塔》高1.47米、重107.5千克，用黄金3000多两，镶嵌了大量的珠宝。使用了镶嵌、堆、垒、掐、填等多种技法。清金器《金瓯永固杯》，高12.5厘米，用金500克，镶嵌珍珠、红蓝宝石和粉色碧玺共36颗。

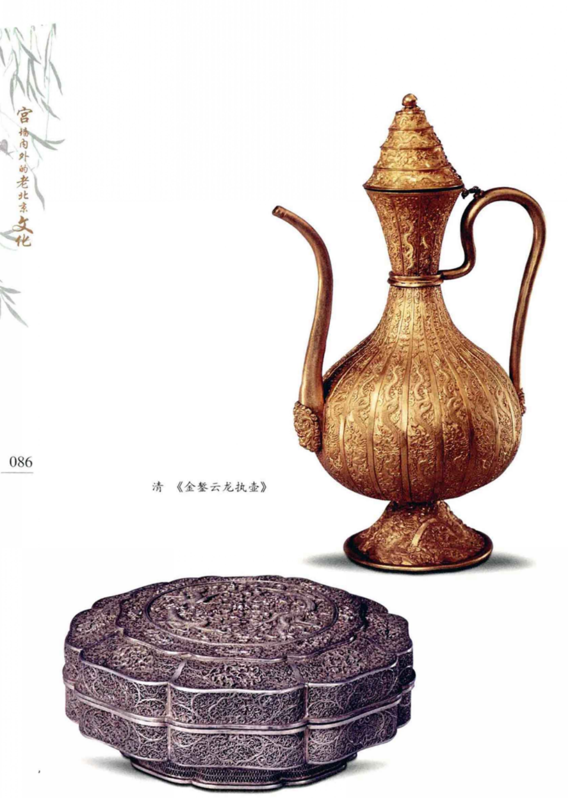
清造办处的花丝镶嵌分工更加细致：实作、镶嵌作、錾作、攒作、烧蓝、点翠、包金、镀作、拔丝、串珠等11个专业作。这时期还出现艺术形式上的创新产品，如“点翠花鸟”大挂屏，银质烧蓝“鹤鹿同春”等。《银丝花瓶》是今故宫收藏的清代花丝镶嵌精品。瓶体做成菊花瓣形，先以银丝分瓣制作，再经焊接而成，细颈，圈足工艺精细，华丽、庄重且玲珑剔透，反映出清宫金银工艺的成就。清代宫廷金银器工艺、风格与明代不同，主要以錾、嵌为主。乾隆时期的金银器制作工艺有铸、锤、焊接、点翠等，综合了突起、掐起、阴线、阳线、镂空等手法，还出现了在金银器上点烧透明珐琅的新工艺。如《银鎏金嵌珐琅砚盒》，盖面錾缠枝花卉，中间嵌烧珐琅的云龙戏珠纹饰。整个砚盒富丽堂皇，代表了乾隆时期金银器制造工艺的水平。

明朝，意大利传教士利玛窦将钟表传入中国，以后历代皇帝都非常喜好。清康熙帝在养心殿造办处建立了做钟处的雏形，雍正帝将做钟处发展为专门作坊，乾隆时做钟处达到鼎盛。乾隆帝对钟表痴迷。皇宫的每个角落几乎都摆放着钟表，到处都是滴答……滴答……的钟鸣声。宫廷做钟处产的钟表，都以金银为华丽的装饰，保留了传统金银器的做法与风格。

明永乐
《铜鎏金金刚萨埵坐像》



清乾隆
《铜镀金龙喷球五子夺莲钟》



清　《金錾云龙执壶》

清　《银累丝双龙戏珠纹葵瓣式盒》

八、织毯

中国地毯历史悠久，早在先秦时期，塞外的游牧民族就已经开始编织御寒的地毯了。唐代诗人白居易曾在《红线毯》中写道："披香殿广十丈余，红线织成可殿铺……美人踏上歌舞来，罗袜绣鞋随步没。"

"北京宫毯"反映了自辽、金、元、明清历代统治者，所具有的开放与融合性，代表了皇家欣赏趣味和鉴赏品位。"北京宫毯"从出纹样画稿到编织制作全部由宫廷一手操办。

元朝《大元毡罽工物记》记载，成宗帝大德二年（1298）工部奉旨在青塔寺专为皇宫编织地毯，对地毯的尺寸、染料、羊毛用量等都有严格的规定。

明朝紫禁城内，地毯是室内的重要陈设，各个宫殿都满铺地毯。为了宫廷的需要，地毯被大量地从我国西北等地区征集进京，还专门设有为皇宫编织地毯的机构。

清朝，北京地毯有了突飞猛进的发展。清康熙时期（1661～1722）的地毯被公认为是世界地毯史上织造技艺的巅峰。存世的康熙古毯不超过五百块，一部分在北京故宫博物院收藏，一部分已流失海外。康熙帝（1696～1697）亲自率领大军对蒙古和当时中国的主要地毯织作地宁夏进行了远征。在宁夏康熙皇帝要求观看和记录地毯织作的过程，这提高了康熙皇帝对地毯的特别兴趣，回京后组织相关人员对有"老宁夏"之称的中式古地毯进行了仔细研究，使"老宁夏"的编织技术为宫廷地毯的生产发挥了促进和改良的作用，拓宽了地毯的色域，使图案具备了比例的完美和色彩的平衡。

据地毯界前辈李春青老师介绍。清宫廷中，如意馆集中了大批御用画家，有专门负责画地毯图稿的。为了满足各朝皇帝的口味，宫毯图案花纹设计及布局风格类似格律体，格外稳重和严谨。纹样对称，四平八稳。中央有团夔，又有抱角，角匀，抱角向心，四周有做围大边与抱角花纹呼应。夔即中间的图案，团夔即在地毯中间设计一个单独的花式（花、鸟、兽）等。宫毯的格律体是"宫毯"的编织特色。

宫毯制作的用料十分讲究，选用的是西北土种绵羊毛。编织手法细腻，需要工艺师设计出织毯的花纹图样，并将它按照织毯的尺寸放大，用不同符号标

出不同颜色的毛线。一件宫毯要经过纺毛、梳毛、染色、放大样稿、织作、平、洗、片、剪、整修等11道工序。

清朝的"盘金毯"是宫毯中的极品。盘金毯需要在地毯的正、背两面盘丝。这种金镶丝缠的特殊技艺难度很大，格外富丽堂皇。在故宫博物院收藏的盘金毯是国家级珍贵文物。织这种"盘金毯"，首先需要把赤金槌打成金箔；再将金箔切割成韭菜叶宽条；然后拉成金线，每根金线只相当于6支纱即4根头发粗（织一块标准的盘金毯所用的金线总长至少要8万米）。因为盘金毯在宫毯中的地位，据说，连皇上也仅仅是铺上后欣赏而已，并不用脚踩，可谓"精美绝伦，巧夺天工"。

据《嘉庆大清会典事例》记载，雍正元年（1723），在北京染织局有九名地毯编制工匠专门为皇帝编制地毯。咸丰十年（1860）西藏达赖喇嘛进京，带来了大批的藏毯献给咸丰皇帝，皇帝将一部分藏毯赐给大臣，并准许织毯的藏族艺人进京传艺，手工编织藏毯的技艺在北京民间开始传承。



清 《大边团花地毯》

九、鼻烟壶


清 《玻璃胎画珐琅桃实鼻烟壶》

鼻烟壶是盛装鼻烟的容器。关于鼻烟的来历有两种说法：一则认为是明万历年间，由意大利传教士利玛窦传入我国。另一则认为在元代我国的游牧民族已有闻鼻烟的习惯。鼻烟不管是“土生土长”的，还是从欧洲传入我国的，其历史都不是很长。烟的历史不长，鼻烟壶的历史就更短，发现的最早的鼻烟壶是“顺治二年”的作品。

清宫造办处生产鼻烟壶，一是根据帝王的要求，随时制作一定数量某种类别的鼻烟壶；二是在年节到来之时，制造一定数量的鼻烟壶。对于鼻烟壶做得好的工匠，皇帝给予奖励。雍正八年造办处活计档中记载：“三月六日，据圆明园来帖内称，本月初二日，郎中海望持进画飞鸟宿食雁珐琅鼻烟壶呈进。奉旨：‘此鼻烟壶画得甚好，烧造得亦好，画此珐琅是何人？烧造是何人？钦此。’随奏，称此鼻烟壶系谭荣画的，炼珐琅料是邓八格，还有太监几名、匠役几名帮助办理烧造之语。奏闻奉旨：‘赏给邓八格银二十两，谭荣银二十两，其余匠役人等，尔酌量每人赏给银十两。钦此。’”

鼻烟壶器型之繁多，图案之丰富，用料之广泛，工艺之博杂，致使其品种难于细列，现依用料的情况加以分类。

1．料鼻烟壶

料器，即我国旧时对玻璃的称谓，所谓的料实质上是低温玻璃。料鼻烟壶有其独特好处，除不漏气、不受潮之外，还能看到所盛鼻烟的分量、成色，因此很受欢迎。料器鼻烟壶不以质地取胜，而以做工见长。其质虽为玻璃，却能模仿金星料、花料、雄黄料及各种仿宝石料等各色名料，且惟妙惟肖。

料鼻烟壶制作中，最著名的工艺是“套料”，也叫“套彩”，即在藕粉色

的地儿上饰以红、蓝等各色彩料，并碾轧成不同图案，随类敷彩，色波流动。套料技法有两种，一是在料胎上边套与胎色不同的色料，再于外套料色上雕琢花纹；二是用经加热的半熔色料棒直接在胎上做花纹。套料工艺从形式上是凸雕效果，从色彩上有套一色和套多色之分。各色变换使用，做成绚丽多彩的套料器物。套料俗称为“皮”，当时最著名的套料作坊有“辛家皮”、“勒家皮”、“袁家皮”。其中辛家所制的套料以珍珠著称，质量清灵秀洁；袁家皮与辛家皮相似；勒家所制以藕粉色取胜，质如冰雪。

料鼻烟壶制作中还有一种复合工艺，叫做玻璃胎珐琅彩，即将珐琅彩釉绘在玻璃上，烧结而成。这项工艺用乳白色玻璃则珐琅效果尤佳，将珐琅的质色美衬托得淋漓尽致。因胎与彩釉的熔点接近，烧结起来较易造成瘫胎。

2．瓷鼻烟壶

瓷鼻烟壶即瓷胎鼻烟壶。从康熙至清末二百余年间，珐琅彩瓷鼻烟壶皆由江西景德镇制胎，运往京城后，再由宫廷画师彩画烧成，其他品种则可由景德镇独立烧制。清代制瓷器业相当发达，因此瓷鼻烟壶种类也很齐全，什么青花、斗彩、粉彩、釉里红，等等，瓷鼻烟壶都应有尽有。



清乾隆　《粉彩瓜棱瓷鼻烟壶》
通高6厘米　腹径3.1厘米

烟壶呈瓜棱形，细颈，镀金錾花铜盖，下连镀金铜勺。颈部绘蓝彩回纹，颈、肩相接处饰串珠纹一周，下绘变形莲瓣纹。壶肩、腹部呈六瓣瓜棱状。瓜棱上轧粉彩折枝花卉，色彩淡雅，花纹精细。瓜棱间隙处为珊瑚红地，上下以金线勾廓，衬托出烟壶的富丽华贵。足内红彩篆书“乾隆年制”款。



清康熙 《画珐琅梅花图鼻烟壶》



清乾隆 《粉彩开光婴戏图兽耳瓷鼻烟壶》

3．铜胎画珐琅鼻烟壶

清康熙帝非常喜爱法国里摩日的珐琅器皿，曾通过法国传教士邀法国珐琅匠师来清宫造办处传艺，生产画珐琅鼻烟壶。由于清朝宫廷匠师有令人惊异的模仿力，又具创新精神，画珐琅技艺日趋精湛，在鼻烟壶的制作上大放异彩。

清康熙《画珐琅梅花图鼻烟壶》通高6厘米，腹宽4.5厘米。小圆口，扁腹，椭圆形圈足。镀金铜錾花盖，下连象牙匙。烟壶腹部两面圆形开光，内绘写生梅花图。开光外绘彩团花纹。足内白釉，蓝色“康熙御制”楷书款。清内务府造办处珐琅作于康熙年间始做鼻烟壶，可惜流传至今的作品凤毛麟角，故宫仅收藏两件。

4．玉鼻烟壶

玉器制作在清代发展到了顶峰，玉鼻烟壶的制作也极精妙。乾隆时期，和田玉源源不断地运进皇宫，翡翠也大量使用，为玉鼻烟壶的制作提供了材料。特别是一些小而圆润的籽儿玉，温润细腻，洁白无瑕，是制作鼻烟壶的佳材。匠师们对材料巧加利用，因材施艺，琢成天然随形壶；或雕琢成各类瓜果鱼虫

肖形壶。

清代玉石加工手段完备，任何软硬玉材皆可利用。红蓝宝石、珊瑚、玛瑙、琥珀、水晶、碧玺、青金石、木变石、珍珠等奇珍异宝，都成了鼻烟壶的原材料。传说清代曾有一非常名贵的珍珠烟壶，是用一特大天然珍珠挖空制成的。



清 《翠鼻烟壶》
高6.6厘米 口径1.7厘米



清 《青金石雕瓜蝶鼻烟壶》
高5.5厘米

青金石烟壶，石质上佳，色泽深蓝纯正，略有灰白斑块。整体雕作瓜形，瓜身雕出瓜棱纹理，其上又凸雕一小瓜及蔓叶，瓜叶翻卷，叶上卧伏一只小甲虫。壶盖为同材质制成，雕作蝴蝶状，下连镀金铜匙。

以瓜和蝴蝶为题材的图案被广泛采用，称为“瓜瓞绵绵”。瓜是蔓生植物，它与葫芦一样，具有结实、结籽多，藤蔓绵长的特点。特别是大瓜和小瓜果实累累地结在缠绕的瓜蔓上，具有世代绵长、子孙万代的吉祥寓意。

5. 象牙雕鼻烟壶

这类鼻烟壶材料珍贵，工艺讲究，运用深浅浮雕和镂雕，玲珑剔透，有时还施彩绘，更显华美。

6. 内画壶



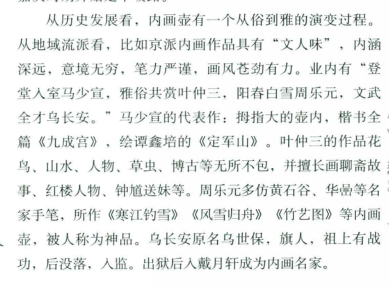
清 《玻璃内画鱼藻纹鼻烟壶》

内画壶有料的，有高铅玻璃的，也有水晶的。因其数量多，影响大，这里单独列出作为一类。相传乾隆末年，一位地方小吏进京办事，等了很长时间，盘缠耗尽，又嗜好鼻烟。当玻璃鼻烟壶中的鼻烟用尽时，他便用烟签掏挖内壁上附着的残末，在内壁上形成许多划痕。被一位和尚看见，将竹签烤弯蘸墨在鼻烟壶的内壁上画画，透过玻璃在外面可以欣赏，内画壶诞生了。后经工匠们多年实践改进了内画笔，发明了“沙里儿”工艺，使内画更具艺术性，工艺逐步成熟。现多采用化学腐蚀的“涮里”代替“沙里儿”工艺，污染环境不值得提倡。内画内容由简单的装饰图案向国画借鉴，逐步发展到山水、人物、花鸟，历史故事、神话传说等，并进一步模仿传统名画，加了题款、印章，使内画壶日臻完美，成为雅俗共赏的工艺品，甚至被清宫大内奉为至宝。旱烟对鼻烟的冲击使内画壶在嘉庆时期开始走下坡路。



清 《内画山水人物图鼻烟壶》

从历史发展看，内画壶有一个从俗到雅的演变过程。从地域流派看，比如京派内画作品具有“文人味”，内涵深远，意境无穷，笔力严谨，画风苍劲有力。业内有“登堂入室马少宣，雅俗共赏叶仲三，阳春白雪周乐元，文武全才乌长安。”马少宣的代表作：拇指大的壶内，楷书全篇《九成宫》，绘谭鑫培的《定军山》。叶仲三的作品花鸟、山水、人物、草虫、博古等无所不包，并擅长画聊斋故事、红楼人物、钟馗送妹等。周乐元多仿黄石谷、华嵒等名家手笔，所作《寒江钓雪》《风雪归舟》《竹艺图》等内画壶，被人称为神品。乌长安原名乌世保，旗人，祖上有战功，后没落，入监。出狱后入戴月轩成为内画名家。



十、宫灯

宫灯在中国已经有上千年的历史。文献记载，春秋时期，鲁班营造宫殿时，曾用木条做支架，四周围帛，燃灯其中，可以说是宫灯的雏形。



《六角宫灯》

东汉光武帝刘秀建都洛阳统一天下后，在宫廷里张灯结彩、大摆宴席，盏盏宫灯，各呈艳姿。“宫灯”之名，由此而生。隋炀帝大业元年正月十五，在洛阳陈设百戏，遍布宫灯，饮宴畅游，全城张灯结彩，半月不息。隋之后，每逢元宵节，家家明灯高挂，人人提灯漫游。就此宫灯成了传统灯节的标志。

宫灯发展到明清有了很大的进展和严格的规范。北京故宫的养心殿、坤宁宫、长春宫以及颐和园存留的宫灯大部分是明代制造的。明永乐年间（1403～1424）定都北京，征调苏杭工匠入京为宫廷制造灯具。到了清代，宫廷内务府造办处下设灯库，专司宫灯、花灯的制造和修理。清嘉庆四年（1799）杭州民间艺人用红木雕刻灯架，分上下层，四周糊绢，制成了亭阁式宫灯。

宫灯的种类很多，有挂灯、坐灯、提灯、壁灯等。宫灯有照明的实用价值，又有宫廷建筑装饰的功能，同时也是皇权制度的产物。宫灯本来只有在宫廷里才能使用，清代宫灯也作为皇帝奖赏王公大臣的赐物。《啸亭续录》载：“定制，岁暮时诸王公、大臣皆有赐予，御前王大臣皆赐岁岁平安荷包一，灯盏数对及福橘、广柑、辽东鹿尾、猪、鱼诸珍物无算。”

最具有代表性的宫灯是传统六方宫灯，它的造型端庄，肃穆，与古建艺术

相得益彰，使人仿佛感到宫殿的庄重。

宫灯大部分是用红木、紫檀、花梨、楠木等贵重木材制成，此外宫灯还有用雕漆、骨刻、象牙、镂铜、珐琅、陶瓷等工艺制作的。



清 《童子抱鱼吊灯》

木制宫灯为小器作制作。上品宫灯以红木、花梨、檀香、紫檀、楠木或黄杨木结合镶嵌高档木料为主；以雕刻、镂空花牙求其变化；用手工磨光，采用烫蜡涂饰宫灯表面，不但防潮湿而且有柔和的自然光泽，木质不易变形经久耐用。中品宫灯以梨木、枣木、核桃木制作。标准的宫灯造型是六方形，上层为灯帽，下层为灯身。除灯的木结构以外，还有雕刻的花纹、镂空的木牙。每层各装有灯窗六扇，每扇糊绢画或镶玻璃，上绘国画图案。灯窗绘画内容极为丰富。有五福捧寿等吉祥内容，有山水、走兽、花鸟、人物等。宫灯的传统造型还有四方、八方等多种。

宫灯从设计制作，到选择灯架，再到选择悬挂环境，是一个整体搭配的过程。灯架顶端的每根弯梁的梁端都雕有探出的龙头，口中衔着红丝流苏，流苏上端饰有宫壁和手工编织的“万字不到头”、“盘肠”及各种蝴蝶结，再加上耳穗，起到锦上添花的作用。给人一种古典的装饰美，至今还深受人们喜爱。

制作宫灯的工艺流程：灯扇部分备料、开料、开扇料、盖面、打槽、盘头、打眼、冲料、截肩、括榫、修毛刺、钉粘扇木模制子、粘扇、修肩、平扇背、刮上口、开豁、打活肩眼、配活扇、打卡扇槽、粘牙子（大脑和亮角牙子）；灯架部分备料、开料、盘头、打眼、冲料、刮拼头、截拼头、柱子开榫、打顶眼槽、拉鸭口、锯舌头、头眼、磨石头圆、粘拼头、平拼头、镀铁片样子、刷龙头纹样、镀龙头等。

花灯在故宫中也多有收藏。花灯的造型无一定规格，造型随意变化，其

中大部分花灯不能任意拆装。有些花灯就是用镂空的花牙和不同形状的木板粘合而成的；有些花灯部分可拆卸、组装。其中以大、中、小球灯最有代表性。一只复杂的大球灯要用1000多块花牙板攒粘而成。花灯也有雕漆的、骨刻的、象牙的、铜镂的、珐琅的、陶瓷的，等等，不过都是宫廷中的装饰品，民间罕见。

养心殿造办处从1691年到1924年溥仪出宫前，为宫中服务达233年。造办处专业作坊先后有六十余个，本书只介绍了其中最有成就和对当今工艺美术有影响的几个专业，并着重在传承方面介绍。造办处的丝、棉织和刺绣极其发达，也是造办处的重点范畴，但只是造办处设计画样后，由造办处下属的江南织造局监督杭州、苏州、江宁三地织造。所以也没包括在本书之内。还有造办处除宫内的厂房作坊外，在景山、圆明园等地，以至于在九江关、粤海关等地都有御用作坊，也没能完全介绍到。一是资料不全，二是能力有限，在此深表歉意。



明 韩希孟绣《葡萄松鼠图》
高33.4厘米
宽24.5厘米

第四节　宫廷书籍的编纂

中国历史悠久、文化灿烂，历朝不但有修史书的传统，而且还有编写百科全书的习惯。如三国时的《皇览》、唐代的《艺文类聚》、宋代的《太平御览》等。明清时期出现了编写图书的高潮，有《永乐大典》和《四库全书》问世。

一、《永乐大典》

《永乐大典》是在南京编修的。永乐元年（1403）朱棣对翰林院侍读学士解缙等说，希望编成一部像探囊取物那样考索方便，一查就得的大类书，要“毋厌浩繁”、“凡书契以来经史百家书，至于天文、地理、阴阳、医卜、僧道、技艺之言”都在其内的书籍。解缙组织了147人编写，1404年将初稿呈交朱棣。朱棣命名为《文献大成》，但并不满意，派太子少师姚广孝等与解缙共同监修，前后调配人员3000多，增补重修。永乐五年书稿完成，朱棣非常满意定名《永乐大典》。

《永乐大典》11095册，共22937卷。偌大一部百科全书读者只有几个皇帝。明迁都北京后，《永乐大典》藏于文渊阁并摹写副本藏于皇史宬。明末清初，收藏在紫禁城文渊阁的《永乐大典》的正本被焚毁。清雍正年间将存于皇史宬的副本，移藏翰林院，许学士们借阅。由于管理不严到清朝修《四库全书》时《永乐大典》已丢失2000余卷。经过中国近代沧桑变化，现存的《四库全书》中收录的《永乐大典》内容仅为原书的千分之三。

二、《四库全书》

《四库全书》是清乾隆皇帝下令编纂的。总编官纪昀。此书虽以《永乐大典》为参考，但其内容远比《永乐大典》多了很多。全书共计36000多册，79337卷。“四库”来源于唐玄宗的存书分类名称。此书辑录了中国的历代古籍，并保存了完整目录。有的是整书收录，对保存文献的完整性功不可没。在

编辑《四库全书》过程中，广泛搜集了各地的采访本，私人进献本及通行流传本书籍。按经、史、子、集四部，分门别类加以整理。为了避免《四库全书》发生意外。乾隆下令底本藏存在翰林院，并另抄录七本。其中正本四本藏于：紫禁城的文渊阁，圆明园的文昌阁、承德避暑山庄的文津阁，沈阳故宫的文溯阁。一律用朱栏宣纸，书写极为工整，装订特别精美。其余副本三本藏于：杭州的文澜阁，镇江的文宗阁，扬州的文汇阁。书型小于正本。纪昀、戴震还为《四库全书》配套了工具书，有200卷的《四库全书总目提要》《简明目录》和《四库荟要》，使阅读更加方便。《四库全书》一经问世只允许抄阅，后来才可以借读。特别是江浙三阁所藏副本，一般学者也可借阅，有保存和传播中国古代文化的功效。

明清两代还收集了历代皇帝的“圣训”、“实录”、“玉牒”和历史典故等重要文件。并建皇史宬精心保管，成为明清两代的皇家档案库。

三、武英殿刻本

清康熙十九年（1608），在紫禁城武英殿设专为清宫服务的修书处。著名的武英殿刊印书籍，即史称的“武英殿刻本”，简称“殿本”。武英殿修书、编书、校书最多时达上千人，设有监造、主事、笔帖式、总裁、总纂、纂修、协修等职务，是御用出版机构。武英殿图书，以“钦定”、“御纂”为主，刻书内容广泛，涉及经学、数学、乐律、文学、艺术、目录、金石等门类。武英殿先后刊行书籍数百种，集中反映了当时学术研究的成果和水平，刻书的质量之高，开精写、精校、精刊之风，且刻画和套印技术超越历代。康熙四十年（1701）后大量使用铜版雕刻、活字及特制的开化纸印刷，印刷完善精美，书品甚高。清康熙、雍正、乾隆三朝编刊书籍，数量最多，质量最好。

1．康熙年间纂书代表作

康熙十六年（1677）《钦定日讲四书解义》喇沙里、陈廷敬著。康熙在序中明确宣布，清廷希冀道统、治统之合膺。书中以《论语》《大学》《中庸》《孟子》介绍孔子、曾子、子思、孟子的思想与治国方略。

康熙四十九年（1710）刻本《古文渊鉴》由皇帝亲选，徐乾学等辑并注。集历代散文为一书。

康熙五十六年（1717）刻本《万寿盛典初集》王原祁著。全书分为宸藻、圣德、典礼、恩赉、庆祝和歌颂6门，记述庆典活动，详尽描述从畅春园至神武门数十里内张灯结彩，杂陈百戏，臣民迎銮呼祝的盛大场面。画面宏伟，构图严谨，人物密集，景物繁复。


清康熙 《万寿盛典初集》

康熙六十一年（1722）刻本《内制数理精蕴》帝诏允祉等编著，历经十年完成。它是我国数学的百科全书。内容包括：上编名为《立本纲明体》主要有《几何原本》和《算法原本》。下编名《分条》包罗了算术、代数、几何、三角等初等数学的内容。首次介绍了关于计算尺、对数表、三角函数表等数学知识。此书广泛的流传，形成了乾嘉时期数学研究的高潮。

2．雍正年间纂书代表作

雍正四年（1726）刻本铜活字印本《钦定古今图书集成》陈梦雷辑。基本包容了雍正朝以前我国古代所形成和所积累的各个门类知识。图文并茂，全书共收刻花草树木、鸟兽虫鱼、器物用具、楼台亭阁等插图2000余幅，名山大川、省府县志都有插图冠于首。分类详细准确，检索极其方便。有中国古代大百科全书之称。是我国古代以铜活字印刷的最大的一部书。

雍正五年（1727）武英殿刻本《圆通妙智大觉禅师语录》分为“寺录”、“普说”、“举古”、“拈古”、“颂古”、“法语”、“佛事”、“佛祖赞”、“聊方偈”等。此书扉页图版刀笔清圆活泼细腻生动，为清早期佛经扉页画的代表作。

雍正八年（1730）刻本《钦定书经传说汇纂》清王顼龄等奉敕撰。《书经》即《尚书》，是商周时期的档案汇编。“六经皆治世之书，而帝王大经大法昭垂万古者惟《尚书》为最。”康熙、雍正帝十分看重《尚书》，命讲官分日进讲，对其逐篇逐节注释成《日讲书经解义》，又荟萃汉、唐、宋、元、明

诸家之说而成此书与《易》《诗》《春秋》诸经形成《传说汇纂》。

雍正十三年（1735）刻本《二十八经同函》内共收《思益梵天所问经》四卷，《鸠摩罗佛说贤首经》一卷，《佛说白衣金幡二婆罗门缘起经》三卷，《佛说魔逆经》一卷，《大明仁孝皇后梦感佛说》《第一希有大功德经》两卷，《明仁孝皇后述》《妙法莲华经》七卷，《大乘本生心地观经》八卷等。卷首所附版画插图镌刻相当精细，是佛教经卷扉页画的佳作。

3．乾隆年间纂书代表作

乾隆七年（1742）刻本《御纂医宗金鉴》吴谦等编纂。收录医书《订正伤寒论注》《订正金匮要略注》《删补名医方论》《四诊要诀》《运气要诀》《伤寒心法要诀》《杂病心法要诀》《妇科心法要诀》《幼科心法要诀》《痘疹心法要诀》《种痘心法要旨》《外科心法要诀》《眼科心法要诀》《刺灸心法要诀》《正骨心法要旨》15种。为清太医院教科书，是中医学习的必读典籍。

乾隆十四年（1749）始纂，乾隆二十年（1755）成书刻本《西清古鉴》。梁诗正等奉敕纂修，是一部古代青铜器的大型谱录。乾隆帝命将青铜器分门别类，仿效《考古图》《宣和博古图》体例成编。收录青铜器1529件，每器绘制一图，图后以楷书系说。为古代图谱类第一书。近期对其注作注的《西清古鉴疏》出版，使这一图本再行于市，对器具造型的传承与发展，将起到巨大的促进作用。

乾隆三十一年（1766）刻本《皇朝礼器图式》允禄、蒋溥等奉敕初纂，福隆安、王际华等奉敕补纂。其为记载典章制度类器物的政书，图文并茂，分为祭器两卷，仪器一卷，冠服四卷，乐器两卷，卤簿三卷，武备六卷。每器皆列图于右，系说于左。每件器物的详细尺寸、质地、纹样以及与相应官职品级对照，记载详备。

乾隆四十年（1775）《墨法集要》明沈继孙撰，是关于油烟墨制造技法的专著。详述制造油烟墨所使用的工具、用料及制造方法等。

清康熙、雍正、乾隆三朝编刊书籍，使经济、文化交流、民族融合有所加强。清为了巩固统治地位，采用崇儒重教的文化政策，同时对传统文化进行了历史性的总结。通过朝廷组织实施书籍编纂和对历代典籍的校勘、辑录和辨伪存真，使我国丰富的文化遗产得以保存。

第五节　宫廷书画艺术

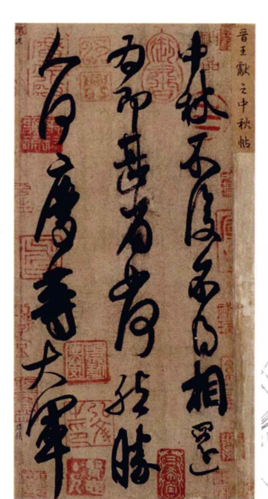
千百年来，宫廷书画艺术聚散流迁总与王朝传承更替相关联。隋炀帝沿运河下江都，途中船只倾覆，随船的东都洛阳收藏的字画大半落水。南北朝时梁元帝萧绎被西魏军队围困江陵城。萧绎将收藏的14万卷书画典籍，一夜之间焚毁后投降。宋时金兵攻陷汴梁，宋徽宗的收藏失落散佚……历代佚失的书画恐怕是一个天文数字。

一、宫廷书画艺术的收藏

明朝廷基本上没有积极的书画收藏活动。即使在查抄“罪臣”张居正家产时，发现大量宋元以前的书画入宫收藏有限，多流散民间。明末战事四起，宫廷书画还不断流失，用于军饷。

清初的顺治、康熙、雍正、乾隆都游弋于翰墨书画艺术。皇帝倡导，一般王公宗室也勤于书画，由此孕育出不少书画名家，清廷画家按等级划分。

乾隆帝书斋因藏王珣的《伯远帖》、王献之的《中秋帖》，还有王羲之的《快雪时晴帖》而得名“三希堂”。乾隆时期，使历代书画空前地聚集，紫禁城成了中国最大的书画博物馆。北京故宫现有书画约15万件。中国台北“故宫”藏书画总计9120件。



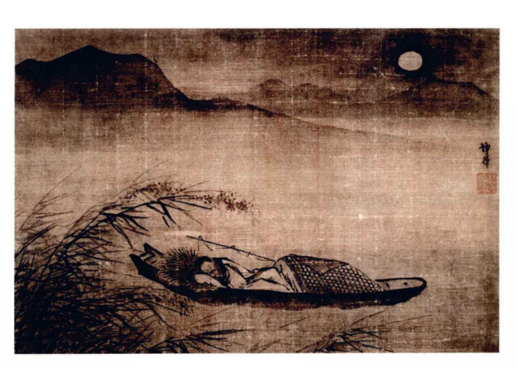
王献之《中秋帖》

二、宫廷画院

明宣德、景泰、成化、嘉靖等都对书画有特殊的爱好，促进了宫廷画院的发展。

明院画风格，主要源于两宋院体。在花鸟画继承了黄荃父子工笔重彩的画法；山水画宗郭熙，人物山水画，则多仿效李唐、刘松年、马远、夏圭。画山水的王海，被称为明代的“马远”。李以政兼学马远、郭熙，也极近似。戴进兼容两宋各家之长，号称“院体第一手”。因为是浙江人，故被称为“浙派”，受其影响的有吴伟、张路等，追随者很多，形成明中期一大流派。

明代成化到嘉靖前后，院画势力日微，取而代之的是活跃于苏州地区的“吴门派”。以沈周为领袖，文征明继起和苏州的唐寅、仇英并称“吴门四家”，形成明后期一大流派。以院派著称的周臣运用了元人水墨写意的笔墨，融合变化形成了明后期人物仕女画的时代风貌。明末肖像画以曾鲸最有成就。



明 戴进《月下泊舟图》

明代晚期，董其昌、邢侗、张瑞图、米万钟，为著名的四大书家。以董其昌平淡古朴的书风影响最大。邢侗的草书，主要临赵孟頫草帖，圆转朴厚，和董其昌并称为“南董北邢”。米万钟行书出自米氏家学，笔锋宛转流畅。明末，黄道周、倪元璐、范允临、李流芳、赵宧光等，也以擅长书法著名。这些书家在明代晚期都能各自成家，代表明末书法之风。

清代皇室贵族的文化生活琴棋书画不可或缺。皇室书法可分为三个时期：康熙拟董，乾隆学赵，嘉庆、道光以后临欧。这几位皇帝精通汉学，在书画艺术上有很深的造诣，特别是康熙临摹董其昌的书法，达到了几可乱真的地步。

康熙帝的《五言唐诗》尽显大家风范。乾隆帝的书法以“馆阁体”为主，笔墨圆润秀媚；绘画也令人赏心悦目。嘉庆、道光后，宫廷书法浑厚沉静，棱角分明，清秀劲健，笔力饱满。

清设立了宫廷画院。民间画家如果想要进入宫廷，先需有推荐者，再考试合格才能成为正式的宫廷画家。清宫廷画家中还有相当一部分是父子相承、师徒相继的。清宫廷画家的选拔和宋代相比，人情因素很大，由是清宫廷绘画的水平无法与宋代画院作品相比。

在清宫廷画家中还有一些外国传教士。画家在康熙、雍正时称为“南匠”，乾隆时改称“画画人”。画家被分派到各宫殿作画，称为“某某宫画画人”，见于记载的有慈宁宫、南熏殿、启祥宫、如意馆、咸安宫、礼器馆及春雨舒和的“画画人”等。

清宫廷画家隶属内务府造办处，皇帝的旨意，由内务府总管大臣等实施。造办处的画家作画技艺好，勤勉，出画率高，就会得到奖赏；相反则要受到惩罚。

对宫廷画家的奖赏有钱财、实物和假期三种形式。乾隆元年（1736）皇帝赏给唐岱和郎世宁每人人参二斤、纱两匹，郎世宁的学生王幼学得到官用缎两匹。同年郎世宁等又得到御赏的御用缎、貂皮等。乾隆七年（1742）冷枚获得赏银五十两。同年郎世宁、王致诚、王幼学、张为邦、孙祜、丁观鹏、沈源等各获赏一个元宝加一匹缎。乾隆二十八年（1763）金廷标的父亲病逝，皇帝恩准金廷标带禄回乡奔丧。郎世宁于乾隆三十一年（1766）去世，乾隆谕旨，追加侍郎衔，赏银三百两。而宫廷画家作画不认真、出现差错、工作怠慢，都会受到惩处。雍正六年（1728）十一月内务府档案记载：“六品官阿兰泰来说，为慈宁宫画画人散懒滑惰事启怡亲王。奉王谕：‘着沈照唐英例每日稽查，伊



清 朗世宁《射猎图》

等如有不来者，即行启我知道。遵此。’”于第二年的四月，将画画人王均革退。清宫廷画家受到的惩罚，仅革除职务和停发或减少俸银这两项。

宫廷绘画大致可分为纪实绘画、装饰绘画、历史题材绘画和宗教绘画四类。纪实绘画是帝后和功臣肖像和记录事件经过的画作。记录事件一般是描绘出巡、战争、祭祀、筵宴、典礼等事件的图画。历代的帝王对于纪实绘画都很重视，清朝是现存世的纪实绘画作品在数量、画幅、描绘具体、场面宏大，等等，俱超越前代。清宫廷画的山水、花鸟相对而言就逊色多了。在清朝宫廷画院供职还有一些外国画家，如欧洲的艾启蒙。特别是意大利米兰的郎世宁，在清宫廷的数十年艺术生涯中，担任了奉宸苑卿（正三品），所作的人物肖像画，造型严谨，注重解剖结构和立体感，在光线的运用上与欧洲画法有明显的区别。

第六节　宫廷戏曲艺术

一、北方杂剧

从金定中都北京算起，老北京的戏曲艺术至少也有800多年的历史。金朝后，北京戏曲在宋杂剧的基础上有所发展，元代取消了科举制度，一些读书人把作为消遣的写戏和演戏变成了职业，使得元杂剧日益繁荣。元杂剧是在金院本和诸宫调的影响下，融合各种表演艺术形式成为完整的戏剧形式，并在唐宋以来的话本、词曲、讲唱文学的基础上创造出成熟的文学剧本。作为一种成熟的戏曲形式，元杂剧在内容上空前丰富，造就出了一批优秀的剧作家。代表人物有关汉卿、马致远、郑光祖、白朴、王实甫等。其中关汉卿的作品有《窦娥冤》《救风尘》《望江亭》《拜月亭》《鲁斋郎》《单刀会》《调风月》。王实甫的代表作有《西厢记》《丽春堂》等。马致远的代表作有《汉宫秋》。白朴的代表作有《墙头马上》等。他们创作的杂剧及其散曲，与唐诗、宋词在中国文学史上占有同样重要的地位。元杂剧以大都（今北京）为中心，流行于北方，遍布河南、河北，并带动了全国各地戏剧的发展。

二、南剧三大腔

明朝初期，北方的杂剧逐渐被南戏取代。到了明朝中期南方的“海盐腔”、“余姚腔”、“弋阳腔”三大声腔出现在老北京的舞台上。万历年间昆曲传入老北京，受到贵族与文人的喜好。

三、京剧形成

清初在北京盛行的是昆曲与京腔。京腔是从江西的弋阳腔发展而来的。乾隆年间，北京的剧坛形成了“花”、“雅”争胜的局面。“花”是指各种地方戏曲，统称“乱剧”，其中京腔最为盛行。“雅”是指昆曲。

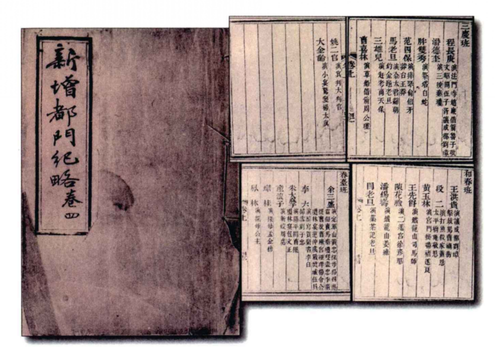
清乾隆八旬“万寿”（1790），全国各地戏班，都应诏进京演出庆寿。安

庆的“三庆”、“四喜”、“春台”、“和春”四大徽班入京。徽戏声腔以“二黄腔”为主，“昆腔”、“徽调”、“吹腔”、“四平调”为辅。1828年，汉戏进京。汉戏又称“汉剧”、“汉调”、“楚调”是流行于湖北的地方戏。有“二黄”歌腔、昆曲、杂腔、小调等腔调。“二黄”源于湖北黄陂、黄冈一带的“荚腔”。徽戏和汉戏因地缘关系在进京前已相互借鉴融合。汉戏进京投身于徽班。在北京形成了徽、汉合流的局面。经过徽、汉演员的共同努力，逐渐形成与当时的正剧昆曲并立的新的戏曲形式——乱剧。成为京剧的前身。

道光二十年至咸丰三十年（1840～1860）间，经徽戏、秦腔、汉调的合流，并借鉴吸取昆曲、京腔之长而形成了京戏。其曲调板式完备丰富，超越了徽、秦、汉三剧中的任何一种。唱腔由板腔体和曲牌体混合组成。京戏形成了“唱、念、做、打”的表演体系。声腔主要以“二黄”、“西皮”为主，也称“皮黄”，西皮和二黄是两种基本腔调组成它的音乐素材。西皮起源于秦腔，明末清初秦腔经湖北襄阳传到武昌、汉阳、汉口一带，同当地民间曲调结合演变而成，极类京西皮影唱腔称为西皮；二黄是由吹腔、高拨子演变而成，也兼唱一些地方小曲调，如柳子腔等和昆曲曲牌。



光绪年间的《北京茶园演戏图》同庆班早演《失街亭》


新增都門紀略卷四

三慶班

春臺班

和春班

《新增都门纪略》中记载戏班的情况

京剧之名始见于清光绪二年（1876）的《申报》，历史上曾有皮黄、二黄、黄腔、京调、京戏、平剧、国剧等称谓。

光绪九年（1883），慈禧五旬寿日，挑选张淇林、杨隆寿、鲍福山、彩福禄、严福喜等18人入宫当差，不仅演唱，且当京剧教习，向太监们传授技艺。

清宫廷的推崇和宫廷演出，对京剧的发展起到了重要的作用。首先是清宫设有专管演戏的机构，康熙时期称为“南府”，道光七年改称为“升平署”。“升平署”的旧址现为北京六中，当年的戏台还在，但其余建筑已面目全非。“升平署”是宫廷御用戏班，演员由太监组成。

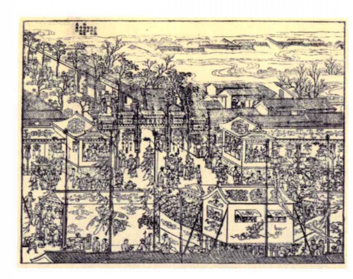
乾隆帝还钦命词臣编撰了清宫的四大本戏，剧目是描写目连救母故事的《劝善金科》、描写唐僧取经故事的《升平宝筏》、描写三国故事的《鼎峙春秋》、描写水浒故事的《忠义璇图》。宫廷连台本戏还有《封神天榜》《锋剑春秋》《楚汉春秋》《兴唐外史》《征西异传》《盛世鸿图》《昭代箫韶》等。这些连台本戏最适合宫中演出，整本大戏大多分为十本，每本二十四出，每天只演一本，需要六至十小时，连演十天才能演完一整本连台本戏。

清宫廷戏对京剧的影响有三。其一，皇帝钦命剧目是由高级文人撰写剧本，宫廷文化渗入到戏剧之中。其二，升平署的戏装和脸谱的式样，在宫廷档案中都有记载，宫廷美术渗入到戏剧之中。其三，宫廷戏剧舞台的形式，是王公贵族及后期会馆效仿的依据。如郑亲王府、醇亲王府、庆亲王府、恭亲王府、那王府等都建有戏楼；一些地方会馆也建有戏楼，如湖广会馆、安徽会馆等。宫廷的建筑艺术渗入到戏剧之中。

清乾隆时期南府分为内学、外学。外学主要在江南苏州地区招收艺人。内学南府设在景山观德殿后，有房百余间供习艺和住宿。内、外学约达千人。嘉庆初，南府尚有700人左右的规模。咸丰、光绪年间宫廷戏剧再次兴盛，升平署戏班与外传艺人在供奉戏时常同台演出。

清晚期，慈禧太后仅从光绪二十一年到光绪三十四年的十几年里，在颐和园内的德和园看戏200多出。慈禧太后不仅看宫里戏班的戏，还经常传宫外演员进宫唱戏。当时有名的京剧艺人谭鑫培、孙菊仙、汪桂芬、孙怡云、梅巧玲等都曾进宫献艺。王瑶卿先生在升平署外学当差，梅兰芳先生的伯父梅雨田先生，为升平署教习。陈德霖是升平署的民籍学生。谭鑫培也在升平署当过差。





清上三旗包衣大等在敕赐慈云寺写寿经时搭台唱戏

梅兰芳先生的伯父介绍："在升平署当差，以场面而言，如果会得不多是应付不了的，除了外部戏码，里面的大戏，还有应承戏，少说也得会几百出。当时场面上姓沈和姓方的最多，他们之中打鼓、吹笛儿……横竖乐器、吹的弹的拉的，谁肚里都有几百出戏。我给谭金培（谭鑫培）拉一出西皮二黄时戏，那是我的歇工活。累活还是吹笛，尤其是那些节令承应大戏，灯彩砌末摆吉祥字，各式各样的排场，除了群曲，常常一整出戏里吹打牌子一直不停，这种活儿没功夫真顶不住。"方星樵先生和唐春明先生也讲过类似的故事。

《同光名伶十三绝》





第三章　民间文化

本章谈到的民间，指除了紫禁城内的皇家和紫禁城外王府的皇亲国戚贵族，含吏、商、士在内的市民。

民间文化是在社会生活中形成的文化。当民间文化从生活中产生，升华到社会文化的中级或高级阶段，又会反过来影响社会生活的发展。进而使整个社会文化提升到一个新的阶段。这应该看成是一个社会规律。

物质文明在劳动民众中是生活最基本的保证，在中产阶级中是生活享受，在上层社会中是对生活资料的过分讲究与浪费。

第一节　民间饮食

民间饮食文化可分为官府饮食文化、大众饮食文化、下层饮食文化，实际就是高、中、低或说是上、中、下三个档次，还有上至皇帝下至百姓都喜爱的小吃。

一、大饭庄

宫廷的豪华与讲究排场的风气，影响着官府饮食文化向奢侈方向发展。清朝中、晚期老北京城，由于皇家的奢侈，引导着官僚们在生活中的追求，这种上行下效使社会风气日趋腐化。据徐河《清稗类钞》记载：“晚近，士大夫习于声色，群以酒征逐为乐，而京师尤甚”。

大饭庄当时在京城逐渐出现。大饭庄的建筑都是高档四合院，其宴会厅高大宽阔，可容纳数百人聚会，陈设十分讲究，墙上挂着名人字画。大饭庄都有宽敞的庭院和戏台，客人在酒足饭饱之后，可以听大规模的堂会戏。大饭庄成了王公贵族、高级官僚设宴娱乐的场所。大饭庄包办筵席多则几十桌，少则

一两桌。晚清的老北京因大兴吃喝之风，大办宴会的主顾日益增多，著名的饭庄先后出现，如会贤堂、聚贤堂、庆和堂、福寿堂、聚寿堂、天兴堂、天福堂等。其中光绪末年在什刹海开业的会贤堂最有名气。大饭庄大多数由八旗贵族开办，并采取暗地出财的办法，聘请汉人当掌柜。因聘的掌柜多为山东人，所以老北京当时饭馆多为鲁菜风味。

有一种饭庄不接待散客，平时凉锅冷灶，只备有大型宴会的场地与室内豪华的陈设，故称冷庄子。一旦与客人定下宴会的日期、标准和来客的人数后，再进行聚宴的操办。这种只办宴会的冷庄子，充分说明当时吃喝风气的盛行。

在官场的宴请中菜肴是不断地推陈出新，如“当朝一品”、“一掌河山”、“状元饺”等花色不断翻新。文人乃至高官都以潜心研究饮食为乐。翰林院编修谭宗浚创出了“谭家菜”；翰林院潘祖荫发明了做鱼的方法，并把其做法传授给了广和居，冠以“潘鱼”之名；两江总督、直隶总督、武英殿大学士曾国藩创出“曾鱼”；翰林院编修江树昀用腐乳汤烩鸭条、豆腐条的“江豆腐”；内阁中书吴闰生的“吴散丹”、“吴鱼片”；陶姓京官的“五柳鱼”等，以官僚姓氏命名的菜肴盛行京城。

贵族官僚整天吃喝玩乐，过着醉生梦死的生活，将公务置于脑后，由于应付排场引起的贪污不在少数，并且人事间的亲疏演化为席面上的争斗。腐败加速了清王朝的灭亡。

二、饭馆

饭馆是下级官员、商人请客便宴的场所。

饭馆开在普通四合院或临街的铺面房。店堂设柜台、若干方桌和雅座。经营特点是讲究菜肴的质量，适合特定顾客的口味。老北京的饭馆以鲁菜为主。饭馆也分高、中、低三档。大饭馆口味清淡，菜肴多备山珍海味；中等饭馆以鸡鸭鱼肉为主，口味稍重，适合顾客吃便饭；小饭馆房屋窄小，备有肉菜、素菜、家常饼、面条、包子是经济实惠的就餐去处。

清乾隆六年（1741）开业的“和顺居”以砂锅菜擅长，后得了个绰号“砂锅居”。传说是定亲王府里的更夫与御膳房出来的厨师合开的。砂锅居的“烧、燎、白煮肉”三种菜肴最有名。“烧”是指：炸肥肠、炸卷肝、炸鹿

尾。“燎”是先用木炭把猪头、肘子的外皮燎成金黄色，再下水煮。“白煮肉”是仿满族祭祀用冷猪肉，白肉肥而不腻，红肉瘦而不柴，切薄片蘸酱油、麻油、蒜泥、辣椒油吃，也可在砂锅内放白菜、粉丝、海米、口蘑、肥猪肉、肉汤同煮为砂锅白肉。该店曾有一口直径4尺2，深3尺的大锅，专门用来煮白肉。砂锅居还有以白肉为主料做的砂锅菜。严格说砂锅菜是满族菜的改良。此外还有：砂锅三白、砂锅下水、砂锅丸子和烩酸菜等。

乾隆十七年的除夕，前门大街上的其他饭馆都关了门，只有李家酒店还在营业，乔装的乾隆登楼喝酒。后乾隆题了“都一处”虎头牌匾一块赐予李家酒店。同治年间都一处又添了烧麦、炸三角等品种保留至今。

道光三年（1823），山东饭馆“同和居”开业。

烤肉原是北方游牧民族的野餐，用铁叉子插上肉条在火上烤着吃。清初传入北京后，逐渐进行改良，先用酱油、料酒、姜末、卤虾油、醋将羊肉浸过，把肉放在特制的炙子（厚铁板）上，下面点燃枣木炭火炉烤着吃。道光二十八年（1848）季德彩开始经营烤肉生意，这就是至今名誉北京的“烤肉季”。

咸丰年间，“隆盛居”在宣武门外菜市口南边的北半截胡同开业。道光十一年（1831）改为“广和居”。戊戌变法期间谭嗣同、杨深秀、翁同龢等名人常到广和居聚会。

同治三年（1864）“全聚德”开业。创业人杨全仁用高薪聘请清宫御膳房厨师，制作挂炉烤鸭。与当时盛行的焖炉烤鸭不同，全聚德一是采用了挂炉技术，其炉体、炉口、炉档是绝对机密。二是选用北京填鸭，为的是鸭肉肥嫩。三是以枣木或梨木果木柴为燃料，无烟而清香。其独特风味受到人们的欢迎。北京填鸭从孵化到宰杀，必须在100天之内，鸭子的体重在5斤以上。如果超过100天鸭肉就会变老。全聚德的全鸭席从凉菜、热炒、汤菜全以鸭肉、舌、肠、胗、膀、掌、心等烤鸭的落料为主。凉菜有：芥末鸭掌、琥珀鸭膀、盐水鸭肝、卤鸭胗、水晶鸭舌等；炒菜有：清炸胗肝、葱爆鸭心、青椒鸭肠、酱爆鸭丁等；烩菜和汤菜有：烩鸭四宝、烩鸭舌、烩全鸭、茉莉竹荪鸭舌汤、鸭骨奶汤等。今天全聚德已发展为“世界珍味”、“国际名菜”。全聚德烤鸭成了北京的招牌菜，但鲜为人知的是烤鸭技法是从清宫“挂炉猪”烤制方法演变来的。炒菜则是山东菜系炒、烩做法改良来的。自民国政治中心南移，曾盛极一时的北京“烤乳猪”也随之南移了。

三、饭铺

饭铺、二荤铺和大酒缸是平民百姓买醉解馋的地方。

大饭铺店堂较宽敞，炒菜品种也比较多，但也不提供整桌的宴席。中等饭铺店堂面积较小，炒菜品种也少。小饭铺以水饺、馄饨、包子、馅饼、炒饼为主，另备几种下酒小菜，如松花、花生米、肚丝、猪肝等。小饭铺以猪肉和猪下水为原料，炒菜也不过是炒肉丝、滑熘肉片、木须肉、炒肝尖儿、爆三样等几种。优势就在于价钱便宜。用老北京人的话说是：吃顿便饭。

大酒缸是只供酒和下酒菜的铺子。这种铺子的门面有大有小，一般迎门处是柜台专放小菜。铺子里面放着几只大酒缸，酒缸盖着朱红油漆漆成的缸盖。缸盖可直接作为饮酒用的桌面，所以俗称"大酒缸"。大酒缸下酒菜素的有煮花生、拌豆腐丝、拌粉皮、香椿豆、芥末墩儿、松花蛋等，荤的有猪头肉、排骨、炸虾等。好一点儿的大酒缸还备有爆羊肉或大铁锅炖整条的黄鱼，代卖刀削面和饺子。

四、小吃

老北京的小吃有两个特点：一是做工精细，看着有食欲、吃着有回味。二是粗粮细做、经济实惠。三是多数由回民经营，卫生。因此受到各族人们的喜爱。小吃是老北京人的全民食品文化。从皇室、贵族、高官、富贾、文人墨客到平民百姓，都好这一口儿。不是吃和不吃，而是常吃和不常吃，在什么环境下吃的问题。换句话说，小吃可以摆上皇宫御膳，饭庄席面，也可以在庙会小摊上出售。有钱的把小吃当成正餐之间的零食。没钱的把小吃看成犒劳自己又好吃不贵的解馋物。街头小吃是老北京人人喜爱的享受。

老北京的小吃可分为：流食、蒸食、烙食、炸食和火熟食等类。

流食类：面茶、茶汤、杏仁儿茶、莲子粥、腊八粥、炸丸子汤、炸豆腐汤、豆腐脑、卤煮小肠、馄饨、炒肝、杂碎汤、豆汁儿等。

蒸食类：切糕、驴打滚儿（豆面糕）、艾窝窝、豌豆黄儿、蜂糕、扒糕、烧麦等。

烙食类：焖炉烧饼、吊炉烧饼、马蹄烧饼、螺蛳转儿、火烧、褡裢火烧、萝卜丝饼、肉饼、门钉肉饼等。

炸食类：炸油饼、糖油饼、油条、薄脆、排叉儿、炸糕、麻花、焦圈儿、糖耳朵、馓子、灌肠、松肉、全骨等。

火熟食类：爆肚、白水羊头、牛蹄筋、羊霜肠等。

特别值得一提小吃中的一怪——废物不废的豆汁儿。

豆汁儿是粉房做粉皮、粉丝的副产品。在制作粉皮、粉丝的过程中，绿豆水磨成浆经过沉淀，稠的做成了粉丝或粉皮，剩下的稀汤经过发酵变成灰白色的浆体就是豆汁儿。豆汁儿在老北京人口中酸中微甜，并唇齿留香，再配上焦圈、咸菜丝，是一种享受。而在外地人看来这么难以下咽的东西，居然成了美味，确实是一件不能理解的怪事。

老北京小吃中还有一奇——闻着臭吃着香的臭豆腐。

臭豆腐是安徽人王致和在无意中发明的。王致和来京赶考，久考不中，又不愿返乡，但在京生活拮据。一日他发现不用盐腌的豆腐发酵、变色后味道不错，于是便尽力推广，没想到极受欢迎成为京城时尚，就连慈禧太后也十分欣赏，列为御膳小菜，并赐名“青方”。据说有一个侍奉慈禧的太监，觉得天天为办几块臭豆腐跑趟前门外太麻烦，就把头天吃剩下的第二天又重新摆上了，没想到“老佛爷”用一颗炒菜中的花椒做了记号，结果这位太监为了块臭豆腐受了罚。

五、家做

老北京的平民百姓社会地位和经济条件相差很大，日常生活也就相差很大。中上等人家是大米、白面。普通人家以粗粮为主，白面为辅。下层市民一般是常年窝头就咸菜。

老北京有句俗话“鱼生火，肉生痰，萝卜、白菜保平安”。过去老北京人爱讲这句话，是对没钱吃不起的自慰，反映了北京人的幽默。今天北京一般人的生活都超过了六十年前的地主和小资本家，但是营养过剩造成的疾病人群日益增多，凭借着医疗有保障，该吃药时吃药，该吃肉时还吃肉，这种对自己不负责任的态度，急得电视台一再讲述“鱼生火，肉生痰，萝卜、白菜保平安”

的道理，还了这句话的本意。

老北京贫民还有句俗话“韭菜长吃，黄瓜老吃，一年到头吃饺子”。光看字面含意，会觉得老北京的生活不错，但话中话是：韭菜生长长了，黄瓜生长老了，价钱便宜了才敢吃。每年的大年三十和大年初一吃饺子，饺子从年头吃到年尾，实际上是年尾和年头一年只吃这两顿饺子。这不只是个文字游戏，同时体现着老北京人的诙谐。

老北京还有句俗话“好吃不过饺子，好受不过倒着”。一年就能吃到两顿饺子，能说是不好吃的吗？天黑了没饭吃怎么办，躺下睡觉还能好受点儿。

老北京的平民百姓不至于一年只吃两顿饺子，但吃饺子和吃炖肉的机会也不是很多。老北京喜欢吃面食，如炸酱面，是用五花肉丁炸酱，配着黄瓜丝、萝卜丝、黄豆、青豆、青蒜末拌着吃。芝麻酱兑上白开水澥稀了，再配上和炸酱面一样的菜码伴着吃，就是芝麻酱面。打卤面（又称长寿面）一般过生日才吃，做法是在面条上浇上白肉和白肉汤、口蘑、黄花、木耳、鸡蛋打成的卤。老北京的平民百姓平时以馒头、包子、花卷儿、烙饼、玉米面窝头、菜团子等为主食。老北京的蔬菜到冬天以大白菜为主。家庭主妇也只能用炒、熘、熬来变换花样，今天是白肉熬白菜、明天是海米熬白菜、后天是丸子熬白菜、大后天是排骨熬白菜……来了客人没办法只能就近找个饭铺或二荤铺现叫俩菜。

世间一切事物都有个从粗到细、由简到繁的发展过程。中国的饮食文化也不例外，基础在民间，成熟在中层，腐败在上层。如果说饮食是以生存为底线，老北京的劳动人民在底线之下。底线之上讲究“色、香、味”还说得过去，再往上走就发生了质的变化。所以宫廷饮食文化和民间饮食文化已不能同属一个内涵了。

第二节 民间建筑

《营造法则例》《清工部工程则例》中谈到的建筑的大、小式结构。除皇宫建筑以外，基本都属于小式建筑结构。宫外建筑是以二进四合院为基础，发展起来的三进庭院、几个四合院和加建花园组合成大宅门庭院，再发展成有中路庭院，东、西跨院和花园的王府院。较王府院放大建筑形式就是大式的宫廷建筑了。老北京的建筑按照等级，还有不足四合院的三合院、对座院、棚户和

窨房。总的来说四合院是老北京建筑的基本形式。

老北京的四合院，二进庭院建筑形式是：院门开在建筑整体南面偏东角，迎门是影壁，走进影壁旁屏门，是由倒座南房和垂花门组成的前庭院，垂花门又称二门，走进二门是由三间北房，两间耳房，东、西各三间厢房和月亮门组成的内院，这就是“标准四合院”。老北京的四合院的垂花门是关键性建筑，是封建礼教的代表。垂花门的四扇屏门是隔开内外的屏障，垂花门外是前庭接待客人的来访，看不见内院的一切情景；并有大姑娘大门不出，二门不迈衡量大家闺秀的说法。就是姑娘出嫁轿子也要抬进二门，在二门内上轿。

四合院，是指由北房、东西厢房和南房为建筑主体，加上围墙围成的内院外庭的二进院建筑。如果南北向建筑只有四间的面阔，不够五间房的面阔，叫“四破五”。保证三间北房建筑面积把耳房做成两个半间。东、西厢房的进深也必须缩小。可以看成是“简易四合院”。如果纵向尺寸不够，只够内庭院落的面积，就舍弃分割内外庭的垂花门与南房，只有北房和东、西厢房，南面砌墙，门开正中迎门做木影壁。这就是老北京的“三合院”。三合院等级低到没有内外之别，属礼数不够的下层社会。一些四合院建房时外面用新砖里面用“核桃块”（碎砖头块）再挂上灰白墙面，墙体厚，冬暖夏凉。这种做法老北京称“夹心墙”、“穷对付”、“捯饬活”。这种方式在低等四合院和三合院中常见。

四合院，在比标准四合院建筑面积大时，可加上抄手回廊和在外庭院加东、西平顶房。还有余地可建三进院，三进院有两种形式，一种是只加后罩北房，两排北房间庭院较窄。另一种做法是再建一个内庭院，同时可改前排北房为“花厅”，即前、后檐相同，前后门可通行。这种四合院可称为“豪华四合院”。

老北京的大宅门，是几组或十几组的组合型院落群，而且一定要有花园。

老北京的王府院，严格说王府院是由皇家管理的，不属于民间建筑范畴。《大清会典·工部》明确规定：“凡亲王、郡王、世子、贝勒、贝子、镇国公、辅国公的住防，均称为‘府’。其中‘亲王、郡王’称王府”。王府的特点是：中路形制一律相同，中路正房称为“殿”，有银安殿、神殿、遗念殿（或安福堂）。中路的殿堂不住人。银安殿是接圣旨，供奉圣旨或接钦差大臣之用，是抵用“金銮殿”等级的象征。亲王府门五间无门窗的“门罩”，郡王

府门三间。府门东、西各有一间角门，府门和银安殿除非举行大典，一般不开。也就说中路各殿为“礼制”建筑。而东、西路的建筑群体各府不同。王府院都由内务府建造，在建筑形式上，中路建筑如仿宫廷建筑的做法，即为“御赐四合院”。

老北京的房屋建筑中，只有“豪华四合院”以上的建筑过程中才需要设计布局，而一般四合院可根据《清工部工程则例》完成工程施工。

《清工部工程则例》讲明小式结构的计算程式，只要知道面阔的尺寸，就可计算出柱高的尺寸，通过柱高的尺寸就可以得到建房的各部位尺寸。比如面阔和柱高的比例为10：8，柱高和柱径的比例是11：1。房檐前出檐的尺寸和柱高的比例是柱高的三分之一（上出檐）。台基露出地面的部分称台明，台明出前檐（下出檐）是上出檐的五分之四等。

中国建筑是瓦木结构，有“墙倒屋不塌”的特点。在施工中，总工头和木工头、瓦工头以丈杆为施工尺寸标准，总丈杆为4×6厘米见方的长杆。标定面阔、进深、柱高等总尺寸依据。相当于建筑总尺寸。分丈杆为3×6厘米见方的长杆，标定各部位部件尺寸和榫卯部位。这样木工和瓦工的工作可以同时进行。也就是因为有这工程推算程式，才使老北京的四合院有了统一的建筑规范和风格。

走在北京的胡同中看着北京的建筑有一种和谐的美感，就像站立在您面前的一帮“亲兄弟”。他们可能有高有瘦、有白有黑，有俊有丑，有的富贵华丽，有的朴素无华，但总会感到他们之间有一脉相通的血缘关系，因为他们本来就是《清工部工程则例》产出的“一奶同胞”。

老北京的四合院并不都是清朝盖的，也有明朝盖的。清朝盖的都是“马鞍脊”，后檐是“封护檐”，后檐墙不开窗。清初在京建都，一是把汉人强迁出城，二是剃发令，使民族矛盾加剧。房子后檐露出的木椽子容易被火点着，因此都用砖把后房檐露出的椽子包起来，称为“封护檐”，也不在后墙开窗，防止被人袭扰。如果您看到的房后檐露出的椽子和后墙开窗的，一般不是清朝盖的，多是清以前盖的。

清朝《工部工程则例》为四合院的院门作出了等级规定。一看院门就知道主人的身份。其院门的等级有：王府门、府门、金柱大门、广亮大门、蛮子门、如意门。

王府门：五开间的“门罩”檐下无房与窗。门外有石狮、灯柱、拴马桩、门对面有照壁。

府门：三开间居多，中间是府门，两侧是有窗的房。文官一间放轿，一间放执示牌。武官一间放鞍具，一间放扎虎枪。府门平日不开都走左、右旁门。

金柱大门：在五檩或七檩门道中，两侧有三排或五排柱子。三排柱的名称为：前檐柱、脊柱、后檐柱，显然在三排柱的建筑级别上是不能配金柱大门的。五排柱的名称为：前檐柱、前金柱、脊柱、后金柱、后檐柱。把门槛、余塞、门扉安在前檐金柱上，门框上有四个门簪。配抱鼓石门墩。从前面看上台阶有门洞的空间，并且门洞吊顶棚是仅低于府门的大门级别。

广亮大门：在脊柱安装门槛、余塞、门扉，也是四个门簪。在前、后檐柱的檐枋下安装雀替，这一结构有装饰功能。门前除抱鼓石门墩、兽头装饰外，在台阶下，可放置上马石。

蛮子门：在前檐柱间安槛框、余塞、门扉，门框上有四个门簪。可配抱鼓石门墩。为将军一级居住的院门。

如意门：一般是商贾人家买了蛮子门的院落，但住带余塞的大门又逾制，所以在前檐柱间砌墙把余塞封住，墙中间留门洞，门洞左右上角挑出砖制构件，形如“如意”（象鼻枭）。门框上只能留两个门簪多刻有“如意”二字。门前用幞头鼓子门墩。是无官品的百姓家的院门式样。贫富的差别就在门上方的砖雕部分的粗略。

窄大门：大门有门洞但只占半间面阔。一般用作后门，也有经济条件不好的用作正门。

骑墙门：直接在墙上开门，也称为“小门楼”。

还有院内的蛮子门：在前檐柱间安槛框、余塞、门扉，门框上有四个门簪。可配抱鼓石门墩。多为到北京经商的南方人居住的院门。

垂花门：四合院，作为会客的外院和居住内庭分隔墙上开的门。“标准四合院”是单卷棚式垂花门出入走东侧不设屏门处。“豪华四合院”是多为一殿一卷式垂花门可从两侧走入抄手回廊。在四合院中垂花门是唯一可以使用筒瓦的地方。垂花门的样式不只这两种，还有担梁式、廊罩式、独立柱前后出厦式、卷棚歇山式、重檐歇山式、并列脊柱式、四檩卷棚式等共9种式样。但基本都用在大型园林中。

老北京的四合院因为各种原因损坏严重。很多四合院变成了大杂院，更多的四合院消失在立体交通和楼厦之中，加之只能翻建，已无法维修的事实，多数翻建后的四合院，只适合现代人生活的需要，很难再找出原来的味道。四合院只作为北京旅游的一块招牌和北京人怀旧的寄托了。

第三节　民间工艺美术

民间工艺美术是宫廷工艺美术的基础。民间工艺美术制品从低级到中级，经过不断地改进进入高级阶段，在这个过程中有时会形成时尚，有时会沉淀为传世之宝。民间工艺美术不乏文人参与和设计，提高了产品质量和个性化的审美情趣。同时促进了艺人的制作技艺和设计，为民间工艺美术走入宫廷，创造了必要条件和技艺。

在民间工艺美术中有些时令品种，用料低廉、成本低，一般情况下不太容易进入（精、珍品除外）中、高级市场。但这种民间工艺品直接融在民俗与喜好中，深受欢迎。如春节的剪纸窗花、春天踏青的风筝、八月十五的兔儿爷、鬃人鬃狮等。这样的民间工艺美术品，也是民间工艺美术品的精华。

工艺美术品作为商品有高、低价位之分，主要取决于原材料的贵贱，但作为艺术品只能有精、粗之分。作为一门独立的手艺，除了纵向的比较能分高、低外，不同的品种之间不能横向比较贵贱。俗话说行行出状元，每个行当都有自己的领军人物，每个领军人物都有让人惊叹的绝活，都付出了勤奋和努力，只是拜的祖师爷不同。

一、年画

年画是祈福迎新的一种工艺品，是一种承载着人民大众对未来美好憧憬的艺术表现形式。年画是老百姓最喜爱的艺术，是由传统绘画所派生出的一种平面艺术，是中国“年文化”的代表。民间年画所表现出的生活、感情和情趣，是乐观的、向上的和充满信心的。

千百年来，年画不仅是年节的一种点缀，还是文化流通、道德教育、审美传播、信仰传承的载体；也是一种看图识字式的大众读物。年画的内容非常丰

富，内容包蕴着民族的情怀。年画艺术同时也是社会的历史、生活、信仰和风俗的反映。

年画是中国民间最普及的艺术形式之一。年画因逢年更换，而张贴后又可供欣赏一年，故称“年画”。年画、门神，俗称“喜画”。旧时每值岁末，人们在门上贴门神以及对联，祝愿新年吉庆，驱凶迎祥。年画起源于古代的门神画。门神画是中国的一种古老的艺术形式。据《山海经》载：唐太宗李世民生病时，梦里常听到鬼哭神嚎之声，以至夜不成眠。这时大将秦叔宝、尉迟恭自告奋勇，全身披挂地站立宫门两侧，结果宫中果然平安无事。李世民认为两位大将太辛苦了，心中过意不去，遂命画工将他俩的威武形象绘制在宫门上，称为“门神”。





《门神》

年画以木刻水印为主，追求拙朴的风格与热闹的气氛。年画的线条单纯、色彩鲜明。内容有花鸟、胖孩、金鸡、春牛、神话传说与历史故事等，具有浓郁的民族特色与乡土气息。

著名的"年画之乡"有：四川绵竹，苏州桃花坞，天津杨柳青和山东潍坊。这些地方生产的年画深受城乡人民喜爱。历史上对年画有着多种称呼：宋朝叫"纸画"，明朝叫"画贴"，清朝叫"画片"。清道光年间李光庭在文章中写道："扫舍之后，便贴年画，稚子之戏耳。"年画由此定名。但各地对年画的称谓还是南辕北辙，北京的年画大部分来自天津叫"画片"、"卫画"，苏州叫"画张"，浙江叫"花纸"，福建叫"神符"，四川叫"斗方"……不一而足。今天，各地对年画逐渐约定俗成称为"年画"。

现存最早的年画是在甘肃发现的宋版《随朝窈窕呈倾国之芳容》。画的是王昭君、赵飞燕、班姬、绿珠，习称《四美图》。另一幅是灶王爷和关圣帝君像。两幅画上都盖着"平阳姬家雕郎"店铺字样，可见在宋时人物年画已具规模。

由于朱元璋提倡过新年贴春联，年画也随之特别发达起来。保存至今的有明万历年间流行的彩色套印木刻《福禄寿三星图》《天官赐福图》等，刻工颇精致，迄今仍为民间所师法。还有实用的年历画，如：春牛、灶马、芒神等；更有历史故事的《孟母教子》《岳飞枪挑小梁王》《牛郎织女》《白蛇传》等。《三国演义》《水浒》等古典文学名著，也被采用作为年画题材。崇祯年间，天津杨柳青的年画极为驰名，图画内容也愈渐丰富。

清代人才辈出，年画的题材更加广泛，除了人物、花卉、山水等作品外，还有《老鼠嫁女》《王婆骂鸡》等讽喻画，以及用歇后语构成的连环图画，给人以一种幽默感。制作方式有木板、有石印、有国画、有水彩、有设线平涂、有仿古、有灰彩等多种。

今天，随着印刷和数码影像技术的发展，传统年画艺术受到一定的影响，但年画在历史上的贡献，不容忽视。

二、风筝

风筝起源于中国，是一种传统的民间工艺品。风筝，古时南方称"鹞"，北方谓"鸢"。中国最早出现的风筝是用木材做的。



《四世同堂》 费保龄作

相传东周哲人墨翟（前478～392），以木头制成木鸟，研制三年不成，是最早的风筝的传说。春秋时期我国的能工巧匠鲁班（公输般），因看到鹞鹰在天空盘旋飞翔受到启迪，不仅曾“削竹为鹊，成而飞之，三日不下”，而且还改进墨翟的风筝材质，从而演进成为今日的多线风筝。最初风筝常被利用为军事工具，用于三角测量信号、天空风向测查和通讯的手段。有鲁班“制木鸢以窥宋城”的记载。

公元前190年，楚汉相争，汉将韩信利用风筝测量距离。垓下之战，项羽的军队被刘邦的军队围困，韩信派人用牛皮作风筝，上缚竹笛，迎风作响（一说张良用风筝系人吹箫），汉军配合笛声，唱起楚歌，涣散了楚军士气，这就是成语“四面楚歌”的故事。据史书中有关于风筝的记载，是南北朝时，南朝的“侯景之乱”，梁武帝被侯景围困，城墙被包围，曾放风筝向外求援。据《南史・卷八十・侯景传》所述，在梁武帝萧衍太清三年（549）时，侯景作乱，叛军将武帝围困于梁都，内外断绝，有人献计制作纸鸦，把皇帝诏令系在其中，太子在太极殿外，乘西北风施放向外求援，不幸被叛军发觉射落。因此可以推断，中国风筝已有上千年的历史了。

唐代已将风筝逐渐转化为娱乐，并于宫中施放。宋代把放风筝作为锻炼身体的活动。百姓在清明节时，于郊外放风筝，在活动了筋骨的同时，将放得高而远的风筝线割断，寓意让飘走的风筝带走一年所积的晦气。明代扩大了风筝在军事上的用途，将风筝载上炸药，依“风筝碰”的原理，引爆风筝上的引火

线，以达到杀伤敌人的目的。

清代曹雪芹是制放风筝的高手。他在蛰居北京香山时，于1750年撰写了《废艺斋集稿》一书，其中编纂的《南鹞北鸢考工志》对南北各地风筝进行了整理，配以彩图和歌诀。曹氏这部著作成为京津地区制作风筝的范本，对风筝的普及起到推动作用。

扎制风筝在中国城乡各地几乎都有，天津、山东潍坊、杭州、南京等产地的风筝荟萃于北京，加上北京本地制作的风筝，形成了北京风筝成为全国风筝缩影的局面。

在传统的风筝中，随处可见吉祥寓意的造型和图案，如“福寿双全”、“龙凤呈祥”、“百蝶闹春”、“鲤鱼跳龙门”、“麻姑献寿”、“百鸟朝凤”、“连年有余”、“四世同堂”等，无一不表现着人们对美好生活的向往和憧憬。风筝艺人通过这些吉祥寓意的造型和图案，使风筝艺术深深地扎根在



《麻姑献寿》 罗焕文作



《万福流云》 哈魁明作

我国民族传统和民间习俗中，得以广泛流传。北京风筝行中名师高手有在国内外享有盛誉的“风筝哈”。“风筝哈”如今已传到第四代。第一代哈国良潜心钻研，博采众长，逐渐形成家族流派。第二代哈长英受父熏陶，自幼酷爱风筝艺术。他制作的四只软翅风筝，曾在1915年巴拿马万国博览会上获得银奖。哈氏风筝以骨架精巧、画工严肃、造型奇特、能放飞见长。

相传在公元前五世纪时，希腊的阿尔克达斯也发明了风筝，可惜后来失传。直到十三世纪，意大利人马可·波罗从中国返回欧洲后，风筝才开始在西方传播开来。风筝起源于中国的结论，是目前世界风筝界一致公认的。今天北京的风筝艺人，不断地对前辈的优秀技艺进行挖掘并使之发扬光大。

三、兔儿爷

兔儿爷是老北京的传统玩具。相传很久以前有一年北京城里忽然起了瘟疫，几乎每家都有人被传染，而且总治不好。月亮上的嫦娥看到此情景心里十分难过，就派身边的玉兔到人间来为百姓治病。玉兔变成了一位少女，挨家挨户地走，治好了很多人。人们为了感谢玉兔，纷纷送东西给她，可玉兔什么也不要，只是向别人借衣服穿，每到一处就换一身装扮，有时候打扮得像个卖油的，有时候又像个算命的……一会儿是男人装束，一会儿又是女人打扮。为了能给更多的人治病，玉兔就骑上马、鹿、狮子或老虎，走遍了京城内外。玉兔消除了京城的瘟疫之后，就回到月宫中去了。于是，每年农历八月十五人们用泥塑造玉兔的形象，家家摆瓜果菜豆供奉，用来酬谢玉兔带来的吉祥和幸福，还亲切地称为“兔儿爷”、“兔儿奶奶”。



《兔儿爷与兔儿奶奶》
胡鹏飞作



《骑白象兔儿爷》　林爱幸作

每逢中秋节前北京城的各大庙会集市及繁华地区，都有手工艺人制作大量的兔儿爷摆摊叫卖。兔儿爷有用泥模子磕出来的，也有手工捏的。除了头顶上那对长耳朵和画上的三瓣儿嘴巴露出兔子模样外，“兔儿爷”的身体、脸形、姿态都是人的样子。有骑鹿的，有乘凤的，有披挂着铠甲的。据说正统兔儿爷形象源于清光绪年间，兔儿爷身穿金甲红袍，端坐在莲花座上。但民间常见的兔儿爷大部分为戏曲角色型和生活型两类。前者脸谱穿戴，背后插有靠旗，彩画时铠甲和盔头描金，显得身段挺拔，神气十足。后者更加拟人化，更趋社会时尚，如剃头师父或是缝鞋、卖馄饨、卖茶汤的……社会群相应有尽有，千姿百态，非常可爱。

兔儿爷的产生，其实源于人们对月神的崇拜和对神话的确认。有关月亮的传说在此产生重要影响。月中有兔的传说始于春秋。长沙马王堆一号汉墓出土的帛画上，在一弯新月中，有口衔灵芝的蟾蜍和奔跳的白兔的内容。河南郑州出土的西汉晚期画像砖“东王公乘龙”的图案上，出现了玉兔捣药的形象。1968年，江苏省丹阳市发现的一座南朝墓中出土了两块画像砖，分别表现月亮和太阳。月亮砖中有一棵树，树下有一只捣药的玉兔，杵臼毕具，十分生动。

关于老北京兔儿爷的形象，老舍先生在《四世同堂》中有过这样的描写：“脸蛋上没有胭脂，而只在小三瓣嘴上画了一条细线，红的，上了油；两个细长白耳朵上淡淡地描着点浅红；这样，小兔的脸上就带出一种英俊的样子，倒好像是兔儿中的黄天霸似的。它的上身穿着朱红的袍，从腰以下是翠绿的叶与粉红的花，每一个叶褶与花瓣都精心地染上鲜明而匀调的彩色，使绿叶红花都闪闪欲动。”

在老北京民间，遵守着“男不祭月，女不祭灶”的俗约。所以祭月由妇女承当。通常总是跟在母亲身边的小孩子，非常喜欢模仿大人的行为，因此兔儿爷也成了儿童祭月用的造像。因为祭月以后要把兔儿爷摔碎，不能保存到过年，所以“去年兔儿爷”，就成了北京的歇后语“老陈人儿”了。后来这种民间节令习俗传入宫中，皇家也按民间习俗供奉兔儿爷。清末徐柯在《清稗类钞·时令类》中说：“中秋日，京师以泥塑兔神，兔面人身，面贴金泥，身施彩绘，巨者高三四尺，值近万钱。贵家巨室多购归，以香花饼果供养之，禁中亦然。”北京故宫博物院现藏多种兔儿爷，就是当年的遗物。

《牡丹座兔儿爷》
北京故宫博物院藏

《芙蓉座兔儿爷》
北京故宫博物院藏



兔儿爷带有玩具的色彩。通常供奉之后，就成了孩子们的玩具，于是又出现了牵线操纵可使嘴巴活动的吧嗒嘴儿兔儿爷。据《春明采风志》记述："其制空腔，活安上唇，中系以线。下扯其线，则唇乱捣。"与兔儿爷同时上市的还有多种兔子造型，如"兔儿山"，一群小兔集于山石之上，形态各异，持诸般乐器吹吹打打，情同庆典；有活动小兔，下安弹簧，稍有碰动，即乱颤乱抖，活泼有趣；"兔儿奶奶"是一副老妇人的装束，与兔儿爷并排供奉。近几年随着民族文化的发展，很多独具民间节日风俗的文化重新引起人们的兴趣与爱好。

《兔儿山》 韩增启作



四、毛猴


未开放的玉兰花蕾


蝉蜕

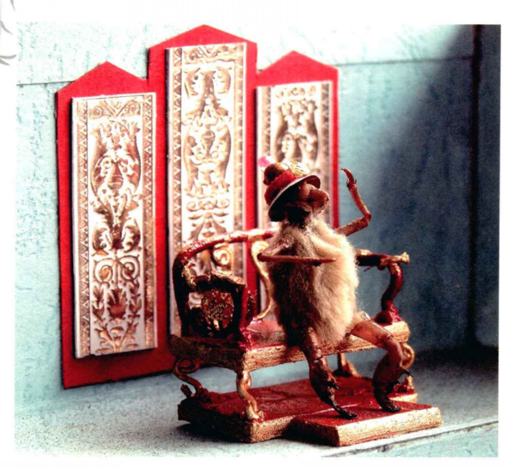

头与前、后爪

毛猴是老北京特有的一种民间工艺品。毛猴把猴子的天然情趣和艺术家的创作相结合，造就了一种绝妙的艺术境界。毛猴虽是京城的小玩具，但也可以作为工艺品摆放收藏。

制作毛猴的原料是辛夷、蝉蜕、白芨、木通四味中药。辛夷就是玉兰花的花骨朵，用来做毛猴的身子。蝉蜕俗称知了壳，用来做头爪。白芨捣碎兑水加热，作为生物胶使用。木通也是一味中药，样子像草帽、斗笠。毛猴脑袋上戴个草帽显得更活泛一点儿。

清同治年间，在北京宣武门外骡马市大街有一家“南庆仁堂”中药铺。一天，店中一配药的小伙计因没伺候好账房先生而挨了一顿臭骂，小伙计怕丢饭碗只好忍气吞声。到了晚上，他在烦闷中无聊地摆弄着药材时，偶然发现蝉蜕具有某些形象特点，不由心中一动，便决定用中药材塑造一个“账房先生”。他选取了辛夷做躯干，又分别截取蝉蜕的鼻子做脑袋，前腿做下肢，后腿做上肢，用白芨一粘，一个人不人、猴不猴的形象便出现了。拿给师兄弟儿一看，也都说极像尖嘴猴腮的账房先生。就这样，在无意间世上第一个毛猴诞生了。

制作毛猴只需一把刀、一把剪、一



《面南登基坐天下》 任文仲作

把镊子，关键是构思做出情趣来。每一只猴先要确定做什么形态，以后还要挑合适的料，比如做一个挑担卖菜的，要表现行走的动态，不光要注意身体的角度，还要有四肢的动作。

毛猴作品多表现为京味十足的老北京的风土人情和众生百态。如。“拉洋车”、“推独轮车”、“磨剪子磨刀”、“剃头捶背”、“卖老豆腐”、“耍木偶”、“结婚仪仗”、“卖糖葫芦”、“算卦”……无所不有。还有讽刺题材的，如两只猴的嘴里各含着一根管子，对着牛屁股吹，吹牛的丑态表现得非常贴切。还有反映历史题材、戏剧故事题材的作品，如《沐猴而冠》形象极为生动。

老舍夫人胡絜青曾对毛猴有过这样的诗誉：“半寸猢狲献京都，惟妙惟肖绘旧俗。白描细微创新意，二位饮片胜玑珠。”

五、葡萄常

“葡萄常”是用玻璃制作葡萄、葫芦等，是老北京一项著名的民间工艺绝活。1894年光绪皇帝在颐和园为慈禧做六十大寿，慈禧到颐和园大戏楼准备看戏时，突然发现有一株葡萄，果实累累，晶莹剔透。阴历10月，此时北京已进入冬季，慈禧见到这么鲜灵的葡萄，不禁赏心悦目，馋涎欲滴。传旨采摘食用。太监忙回禀：“那是假的”。慈禧非常惊讶，问为何人所做。经查得知是韩其哈日布及其妻所做。慈禧大喜，赏韩其哈日布妻为“常在”，并赐匾“天仪常”。当慈禧得知韩其哈日布的母亲名叫“富贵”时，慈禧感叹：“好啊，富贵常在！”这样一来，母亲名富贵，儿媳为常在；娘俩名字合在一起乃“富贵常在”。正因为老佛爷有“富贵常在”的话，韩其哈日布感其恩典，改名为常在。



韩其哈日布是蒙古族正蓝旗人，韩其哈日布与母亲相依为命，居住在南城花市一带。其母富贵心灵手巧，总是喜欢做点小手工。闲来无事时，就用泥土为原料，做泥人、小动物或是花草之类的玩意。最拿手的是制作泥葡萄。后韩其哈日布迷上了烧制玻璃的工艺，研制出玻璃葡萄。

玻璃葡萄的制作过程是用一支食指粗细的金属管儿，一端蘸烧熔的玻璃液，另一端套上胶皮管用嘴吹。吹成葡萄珠，再给葡萄上色，再挂上“霜”；用宣纸模压制成葡萄的叶子；用纸绳做

《硕果》 常弘 常燕作

葡萄蔓儿；再组装起来，一串串仿真的葡萄就做好了。挂“霜”是“葡萄常”制作玻璃葡萄的绝技。挂了霜的葡萄一看，好像刚从葡萄架上摘下来的一样，水灵灵的紫红色的葡萄上轻覆一层清淡的白霜，和真葡萄的模样与韵味相比，水灵鲜活得能以假乱真。

1915年，常家的玻璃葡萄在巴拿马国际博览会上获得一等奖，“葡萄常”一时名噪京城，扬名海内外。现“葡萄常”的后人继承了绝技，并有新的造型，融入了现代的审美情趣。

六、鬃人

鬃人是北京独有的特色的传统民间手工艺品，已有100多年历史了。清末，鬃人在北京民间广为流传，并深得文人士大夫的赏识。在琉璃厂，有多处店铺销售鬃人，其中以“都一斋”所制的鬃人最为精美。

鬃人《水浒人物》 白大成作




鬃人 王汉卿作

鬃人受京剧及皮影戏、民间花会的影响而产生。鬃人按京戏中的生、旦、净、丑设计人物，高约9～16厘米，制作精细。头和底座用胶泥制作，身架用秫秸秆制作，外绷彩纸或色绸外衣，依据戏曲人物勾画脸谱，描绘服饰，底座斜粘一圈约二三厘米长的猪鬃，便制作成了。数个鬃人组成一组戏剧人物，放置于铜盘中，轻轻敲打铜盘的边，借助猪鬃的弹性，鬃人就在盘中旋转，如同舞台上戏剧演出，各行的人物便会舞动起来。老北京人也称它为“盘中戏”。由于底座下面猪鬃排列的角度不同，加上人们敲击铜盘的力量大小不一，在铜盘中的鬃人可以左右旋转、行走、碰撞、对打，构成生动的舞台场面，可供观赏。适合表演京剧武打戏，武生、武旦、武二花、武花脸、武丑和武彩手持棍、棒、刀、枪对打。这类剧目如《八大锤》《三岔口》《大闹天宫》。鬃人还表现民间“花会”中的高跷、旱船、舞狮、五虎棍之类的民间舞蹈。

北京的鬃人始创于清朝末年，距今已有一百多年的历史。是老北京民间工艺中的绝活。1915年，北京鬃人参加“巴拿马万国博览会”获银质奖。

首创鬃人的是老艺人王春佩，当时只在白塔寺、护国寺摆摊出售。王春佩将这一手艺传给儿子王汉卿。王汉卿又将手艺传给了白大成。1978年白大成根据京剧剧目制作的鬃人《八大锤》，从造型到艺术风格达到很高水平。北京鬃人在艺术造型和装饰的改进中得以升华，已不单是小孩喜爱的玩具，还具有艺术价值和收藏价值。

七、绢人

绢人是北京的民间“软雕塑艺术品”，是以绢、纱、绸、丝、绫制成的美术人形。其造型优美，生动传神，京味浓郁，赏心悦目，是中国民间艺术瑰宝。

民间的布玩具是产生北京绢人的肥沃土壤。绢人的制作技艺是在中国民间的“针插”与“彩扎”类制品的基础上形成的。根据已知的史料可以肯定绢塑艺术在唐代，其工艺已经达到了很高的水准并且制作也已初具规模。《全唐文》（卷八九六）罗隐的《木偶人》一文中介绍了其制作过程：“以雕木为戏，丹濩之，衣服之。虽狞勇态，皆不易其身也”。这里“雕木”指的就是以木雕头部和身躯，“丹濩之”就是以彩色描绘，“衣服之”就是把衣服穿在木偶身上。元代以后，绢塑工艺不断发展，除了绢人，绢花也在民间流行。到了明代绢人、绢花、宫灯……百花齐放，非常红火。清朝绢人制品由于技艺高难，不像绢花那样普及，但常在宫院显贵处出现。

北京绢人的制作，运用了雕塑、绘画、缝纫、染织、花丝、裱糊等多种技能。绢人多取材于中国民间故事中的历代仕女、戏剧人物和民族舞蹈造型等。

“绢人”的头脸儿和双手以及全身从上到下的服饰、衣料等都是选用上等的丝绸、绢纱做成。

制作绢人的头部需要先做头模，根据头部比例和五官位置先雕塑一个头型，然后在头模型上糊棉织物或丝织物，干燥后再糊制第二层，最后糊蚕丝织物，晾干后画出眉眼、嘴唇，打上腮红，搽上眼影。脸部美化后，再从后部剖开取出头模充填棉花、锯末，绢人头便制成了。

做绢人的手先要用五根细金属丝扎成手指的骨骼形状，分别用棉花缠绕成手指的形状；用蚕丝织物缝只微小的手套，将手套翻过来，套在手上缝合，再做出兰花指、佛手印等手形；有的绢人还需要为其染红指甲、戴戒指。工艺要求不露线头、不露针脚。

制作绢人体形要掌握形体结构。先用金属丝做成躯干和四肢的骨架，用绸布、棉花和纸毛缠绕充填，要求体形舒展、匀称。既要身材苗条，又要肩背圆润，胸臀丰满。为了艺术美，腿、颈部要稍长些，身材也要适当夸张些，体现形体美。



绢人 《杨贵妃》

制作头饰时，采用金银丝编织而成，配以珠宝。如凤钗、项圈、步摇、偏凤等钗环摇曳，突出人物个性装饰华贵典雅，凝动美。

制作道具要求比例准确，形象仿真，烘托主题人物。

服装彩绘花式的制作。服装彩绘是制作仕女绢人的重要部分，一般采用考究的吉祥纹样，用“赛绣”工艺绘制而成。服装的彩绘要画出如绣上去的效果。用金粉调漆料挤在线描的花纹上，然后涂上颜色，使仕女的衣摆、围腰及马面装饰得五彩缤纷、光艳夺目。

绢人服装工艺的要求。服装工艺要根据典型人物表现特色，效果仿真、飘逸，结合历代仕女服饰、纹样、色调和故事情节，表现整体艺术的美，尤其注意服饰的普遍性和典型性的协调，突出人物特点。

八、剪纸

剪纸，又叫窗花、剪画。剪纸还包括刻纸，区别在于创作时，有的用剪子，有的用刻刀，虽然工具有别，但制作出的作品效果基本相同。

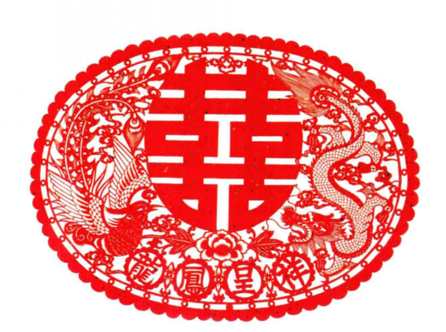
剪纸，是中国最普及的民间传统装饰之一，是民间最为流行的一种镂空工艺，有着悠久的历史。我国纸的发明是在战国时代，汉代对造纸术的改进，促进了剪纸的出现、发展与普及。

雕、镂、剔、刻、剪等技法，在纸未出现前就早已流行了，即在金箔、皮革、绢帛，甚至在树叶上剪刻纹样。如皮革镂花、银箔镂空刻花等，剪纸与其如出一辙。这些技法为剪纸的形成奠定了基础。

唐代已处于剪纸的大发展时期，杜甫诗中有“暖水濯我足，剪纸招我魂”的句子。剪纸已流传民间。

宋代造纸业成熟，纸品名目繁多，为剪纸的普及提供了条件。当时的剪纸大多用于装饰礼品的“礼花”、贴于窗上的“窗花”、粘在茶盏上的装饰和灯彩。宋代民间剪纸的精华被其他姊妹艺术汲取，如江西吉州窑将剪纸作为陶瓷的花样，通过上釉、烧制使陶瓷更加精美；民间还采用驴、牛、马、羊等动物的皮，用雕刻剪纸的形式制成皮影戏道具；用剪纸的技法把油纸板雕镂花制成刮蜡浆的花版，制蓝印花布等。

明清时期剪纸手工艺术达到鼎盛，运用范围更为广泛。如民间常常将剪纸



剪纸 《龙凤呈祥》

作为美化居家环境的装饰，如窗花、柜花、喜花，棚顶花等。同时利用剪纸的形式再创造的艺术品种增多，如扇面上的纹饰，以及刺绣的花样，等等。

女红好坏是衡量我国传统女性的一个重要标准，剪纸作为女红的必修技巧，也就成了女孩子从小学习的手艺。她们从前辈或姐妹那里要来剪纸花样，通过临剪、重剪、画剪、描绘自己熟悉的自然景物，鱼虫鸟兽、花草树木、亭桥风景，以至达到随心所欲的境界，信手剪出新的花样来。

剪纸有单色剪纸和多色剪纸。最常见的是用一种颜色的纸剪刻出来的作品就叫单色剪纸。这类作品显得朴素大方。多色剪纸则是用不同颜色画染剪刻出来的作品，这种形式形象丰富生动。

剪纸分阳刻法、阴刻法和阴阳刻法三种。阳刻主要以线为主；阴刻主要以块面为主；阴阳刻是阳刻与阴刻相结合的剪刻方法。

剪纸源于生活，剪纸的创作者把对生活、自然的认识和感悟以剪纸的形式，借物托情，借用那些约定俗成的概念化形象，以突出表现对象轮廓、结构特征的手法，加以变形和夸张，表达人们祈求丰衣足食、人丁兴旺、健康长寿、纳福迎祥、万事如意等对幸福生活的向往。

九、面塑

面塑，也称“面人儿”、“捏面人儿”，是一种民间工艺品。面塑按其使用功能可分为两类。

一类是专用于收藏的观赏面塑，用于收藏的面塑通常用精面粉、糯米粉、盐、防腐剂及香油等制成。北京故宫博物院藏有一些清朝末代皇帝溥仪玩过的，出自“面人汤”三兄弟之手的人物面塑，至今仍然色彩鲜艳，具有很高的观赏价值。

另一类是可以食用的面塑，也叫“面花”。食用面塑用澄粉、生粉等制成。我国古代很多地方流传着逢年过节时用面粉做“饽饽”、“枣花”、“月糕”、“面鱼”、“面羊”等面食。一般作为食品或者祭祀的供品，既好吃，又好看，还蕴含着求吉纳福的祝愿，深受人们喜爱。本文介绍的是用于收藏的

《卖烤白薯》 冯海瑞作



观赏面塑，也就是观赏面人儿。经捏面人儿的师傅用各种特殊的工具，巧妙地点、切、刻、划、塑成身、手、头面，披上发饰和衣裳，顷刻之间，栩栩如生的艺术形象脱手而成。婀娜多姿、衣裙飘逸的美女、天真烂漫的儿童，以及各种神话故事、戏剧、历史人物等，或插在竹签儿上，或放置在精巧的玻璃罩儿中，成为人们喜爱的观赏工艺美术品。

明清时期，艺术面塑已经具有很强的观赏价值和经济价值，成为面塑艺人的谋生手段。清咸丰三年（1854），有山东菏泽穆李庄做泥塑的王清源、郭湘云等人采用染色的糯米粉捏面人（当地俗称“江米人”）销售，很受欢迎。光绪年间，天津出了一位“面人张”。他早年抄录戏曲，擅长校勘，人称“百本张”，捏面人的技艺精湛。此外还有“粉人潘”潘树华等人。

面塑艺术的特点是造型神形兼备，手法简练、注重神气，淳朴敦厚、色彩艳丽，造型略有夸张，让人觉得亲切自然。面塑在人物的塑造方面，具有：突出文官学富五车、满腹经纶；武官虎背熊腰、昂首挺胸；老人老态龙钟、脊背弯曲；女性削肩细腰、亭亭玉立；儿童虎头虎脑、憨态可掬的特点。在一组面塑中，则注重场景气氛的营造，每个人物的神情姿态个性分明，又紧密服从情节，烘托主题。对动物的塑造则突出温顺可亲、喜庆祥和的一面，而不是夸大其凶猛的生物特征。

面塑不仅是个玩赏品，还具有很强的社会教育功能。面塑艺术以其形象传达着一个个动人的故事。人们可以通过面塑的孙悟空、猪八戒、白娘子、穆桂英、水浒英雄等形象给孩子讲述相关的历史故事，从而在潜移默化中启迪孩子的智慧。同时，对于艺术和道德教育，是一种很好的寓教于乐的形式。

面塑的传承与很多其他民间艺术一样，依靠口传身授传承，祖辈相传，师徒相传，而没有专门的学校机构传播。面塑经久不霉、不裂、不变形、不褪色，是人们喜爱的工艺品。

总之，面塑作为一种民间生命力极强的造型艺术，生长和扎根于民众生活，成为民俗风情的一种表现方式，它作为一种艺术文化，生存于民间。

十、皮影

皮影戏在我国历史悠久，源远流长。皮影戏又称“影子戏”，“灯影戏”、“土影戏”，有的地区叫“皮猴戏”、“纸影戏”等，用灯光照射兽皮或纸板雕刻成的人物剪影来表演故事的戏剧。剧目、唱腔多同地方戏曲相互影响，由艺人配乐一边操纵一边演唱。

皮影戏是我国早期戏曲剧种。据史书记载，皮影戏始于先秦，兴于汉朝，盛于宋代。宋代每逢节日影戏台数甚多。十三世纪，当时的蒙古军营中作为一种娱乐也演皮影戏，后来还随军把皮影带到阿拉伯地区。稍后，又传至东南亚。清乾隆年间，皮影戏传入法国的巴黎、马赛和英国的伦敦。这种源于中国的艺术形式，迷倒很多外国戏迷，人们亲切地称它为“中国影灯”。到明代，北京的皮影班社达四五十家。当时北京盛行的皮影主要是北京京西的皮影，还有唐山皮影，又称乐亭皮影或冀东皮影。唐山皮影在昌、滦、乐一带。皮影戏有独特的地方戏唱腔，北京京西皮影的唱腔，简称“西皮”，后来成为京剧的主要唱腔之一。东北的皮影叫“老呔影”，明万历年间由流落到沈阳的滦州黄素志创立。清定都北京也把“老呔影”带到了北京。这样西皮、驴皮影和老呔



京西皮影老座行当的楂头



京西皮影《收悟空》中生行的哪吒

影就在北京融为一体了。

从清军入关至民初，是中国皮影戏艺术的鼎盛时期。很多皮影艺人子承父业，数代相传。无论是从影人造型制作、影戏演技唱腔和流行地域上讲，都达到了巅峰。当时很多官第王府豪门旺族乡绅大户，都以请名师刻制影人、蓄置精工影箱、私养影班为荣。

演皮影的屏幕，用1米见方经过鱼油打磨的白纱布做成。演出时，皮影紧贴屏幕活动，镂空的人影和五彩缤纷的颜色真切动人。皮影用五根竹棍操纵，艺人手指灵活，常常使观众看得眼花缭乱。不仅手上功夫绝妙高超，嘴上还要说、念、唱，腿脚还要踆动锣鼓。

皮影的制作是极为复杂的，从选皮到影人成型上戏，有许多道工艺。传统的制作工序可分为选皮、制皮、画稿、过稿、镂刻、敷彩、发汗熨平、缀接合成八个基本步骤。皮影的艺术创意汲取了中国汉代帛画、画像砖和唐、宋壁画手法与风格。

道光年间，滦州学正左乔林写的《海阳竹枝词》中这样描写影戏："张要作戏调翻新，顾影徘徊却逼真。环佩珊珊莲步稳，帐前活现李夫人。"皮影还有宣讲知识的作用。民间有："不看影戏，不知理义"的说法。

第四节　北京曲艺

北京曲艺是民间说唱艺术，属文艺范畴。民间说唱是口头文学和歌唱艺术经过长期发展演变形成的文学、表演、音乐三位一体的艺术形式。其中文学是基本因素。

北京曲艺题材多采用：神话、传说和民间故事。

产生于原始社会的神话是最古老的民间文学形式之一。主要包括：自然神话，以解释自然生成和征服自然的神话；人文神话，传播民族起源、文化起源的神话。很多中国古老的神话有很强的生命力，一直在民间流传，一直是工艺美术、戏剧、影视、音乐等多种艺术形式的创作素材。如《女娲补天》《女娲造人》《盘古开天辟地》《后羿射日》《大禹治水》等。

民间传说，是源于口口相传的历史事件、风物习俗，后发展成口述散文体艺术形式。传说虽与历史有关，但经流传过程中的艺术加工，有许多虚构成

分，传说只反映人们的社会理想、观念和心理，并不是历史的原貌。传说可分为人物传说、风俗传说、地方传说、民间工艺传说等。中国著名的传说有《白蛇传》《牛郎织女》《孟姜女》《梁山伯与祝英台》《七仙女》《柳毅传书》。

民间故事也是以寓教于乐为目的，具有传播理想、道德、知识的口述散文体艺术形式，但是较民间传说更具有普遍性和虚构性。如《龟兔赛跑》《田螺姑娘》《阿凡提》《刘三姐》等。民间故事可分为：幻想故事、生活故事、动物故事、机智人物故事和笑话。

一、曲艺的起源

中国曲艺历史悠久，先秦民间流行的“赋”，是用一种能用节奏韵律朗诵的语言形式；后被汉代文人利用，增加了格律、对仗等雕琢文采的成分，成为一种文学体裁而流行。文人赋的艺术特色，被后世曲艺所继承。有人以为说唱故事源于汉代的乐府诗。乐府诗歌中的一些叙事诗，如《王昭君》《秋胡行》等，其中相和歌词的歌唱，是一人执节而歌，旁有丝竹相和，已类似曲艺演唱的形式。但是相和歌词从《晋书》《宋书》《乐志》中采诗入乐时，只图迁就曲调、格律，为了悦耳就不顾词义，任意增删诗句，并不以表现作品内容为目的，所以与说唱艺术还有相当的距离。

唐代市人小说出现。唐元稹在《酬白学士代书一百韵》中，在“光阴听话移”后自注“尝于新昌宅说《一支花话》，自寅至巳，犹未毕词”，有人认为是听民间艺人讲述《一支花话》要三个时辰还未必能完，可见叙述细致，这与当时市人小说的发达有一定关系。

唐代寺院中俗讲的兴盛。俗讲由南北朝僧人唱经演变而来。俗讲不同于唱经，而是面对俗众开讲，以招徕香客取得布施为目的。俗讲重在以佛经故事宣传宗教。佛家的唱经，对唐代的讲唱变文有直接的影响。同时，唱经中的“散花乐”也直接演变为后世的莲花落子、棒棒戏等曲艺形式；唱经所用的法鼓、响钹等击节乐器，一直为后世曲艺所使用，形制无异。俗讲的底本称为变文，近代从敦煌石窟中发现甚多，文体在散文与韵文之间，与梵文佛经的文体相同。另外还有通篇韵文的《舜子至孝变文》和一韵到底的《季布骂阵词文》，

既继承发展了民族形式的传统，又为后代曲艺的鼓曲唱词开了先河。僧人俗讲在借佛经故事招徕听众时，为适应俗众的要求，也说唱历史故事、民间传说和歌颂当朝英雄事迹。

寺院里不仅开了俗讲，而且为了更广泛地吸引俗众，形成了百戏杂陈的戏场和变场，不少民间艺人前来演出。僧人的演唱技艺不断精进，产生了艺术造诣很高的著名俗讲僧人文溆。他的表演对曲艺曲调和演唱技巧很有影响。晚唐诗人吉师老《看蜀女转昭君变》可知，唐代末年已有民间女艺人在讲唱变文。这是变文走出寺院，面向民间的显著发展。

二、曲艺的繁盛与发展

宋代曲艺呈现出繁荣昌盛的局面。经历了五代十国的长期战乱，建立的宋王朝，农业生产逐步得到恢复，手工业和商业迅速发展，城市繁荣，人口增长。京城汴梁（今开封）成了“八荒争奏、万国咸通”的大都市；就是南迁以临安（今杭州）为都城时，也显示了特殊的繁荣景象。城市的昌盛，促成了市民阶层的壮大；特别是废除了唐代用围墙隔绝市民居住的坊区和商业集中的市区的“坊市制”，解除了宵禁制，使说唱艺人得以在瓦肆勾栏和街头日夜献艺，遂使市民阶层可以充分得到艺术享受，自然形成了曲艺大繁荣的局面。

宋代说话艺术最为发达。据罗烨《醉翁谈录》记载，南宋说话艺术具备四项技艺：“曰得词，念得诗，说得话，使得砌。”砌就是“砌末”、“切末”，是小道具。说话艺人还组织了会社，称为“雄辩社”，同时，还有一些知识分子参加了书会，帮助艺人进行创作。南宋说话艺术中最发达的是小说一家，广泛吸收了唐代和北宋的传奇、志怪小说，用民间传说故事编撰话本，特别是以当时社会生活为题材的创作更为发达。《醉翁谈录》著录的宋代说话名目有灵怪、胭粉、传奇、公案、朴刀、杆棒、神仙、妖术等作品117种，其中包括梁山英雄、杨家将、宋太祖开国、韩世忠和岳飞抗金等当代题材。说话艺人除在瓦肆勾栏里坐场演出以外，还在酒楼、茶肆、街道、庙前的宽阔所在以及庙会、乡村演出，还应邀到私人宅第和进宫廷演出。

元明两代，流行以长篇讲史为主，也有表现社会生活的词话。

明中叶后，民间俗曲向叙事说唱方向发展。被收容在“圣恩堂”里的乞

丐、盲人陆续流入社会以说唱俗曲谋生。他们继承唐宋以来的道情、莲花落等形式演唱有故事情节的节目，成为新的说唱形式。明代末年，凤阳花鼓、霸王鞭等带有舞蹈性的俗曲传播很广，形成花鼓、连厢之类的走唱形式。明末清初的说书家柳敬亭在这方面起了承先启后的作用，他讲述的《隋唐》《水浒》等书一直被后世艺人传承；柳敬亭被尊为说书业的祖师。

清代，这些说唱，陆续吸收各地的民间曲调，分别形成带有舞蹈性的走唱形式和以多人演唱代言体曲词的坐唱形式。流传到现代的如各地的坐唱道情、琴书，走唱的莲花落、二人转等曲种，以采取半代言半叙述的曲词为特点，丰富了说唱的艺术品种。

三、子弟书

清代自康熙开始，在康熙、雍正、乾隆、嘉庆四朝的180余年中，社会逐渐安定，经济开始复苏，对曲艺的发展提供了有利条件。旗籍子弟喜爱的子弟书八角鼓也由于旗籍军士在西北、东北等地的驻屯而流传到很多地区，对当地的曲艺发展也产生过重要影响。各地曲艺的交流，促进了互相吸收、借鉴，并结合本地的曲调而有新的发展变化，使说唱曲种日益繁荣兴盛。现代流行的大部分曲种都形成于清初至清中叶。

子弟书鼓曲由乾隆初兴起。张次溪先生著《天桥丛谈》中介绍相传清帅阿桂带领八旗军兵，出兵远征久不归故里。请好词曲的人编写各种曲词，供官兵作战、练兵之余娱乐消遣。直到“鞭敲金镫响，齐唱凯歌还。”军营中已成词曲相习之风。词曲演唱时，歌者手持八角小鼓配合音乐伴奏。八角鼓围鼓之七个小钹及串梁，为三八二十四固山（暗指满、蒙、汉各八旗），鼓下所系红黄丝二穗，黄者为宗室，红者为觉罗。清时对八旗王公，世爵子弟，限制甚严，除八角鼓外，不得排演任何戏剧。因此八角鼓成为旗人自娱自乐最好的形式。当时只有清口大鼓、梅花大鼓、文武大鼓、五音大鼓、七音大鼓、九音大鼓、联弹大鼓、含灯大鼓、单弦、岔曲等，词句极文雅，称“子弟书”。清道光前后，一些贵族子弟向内务府申请获准，发放了盖有大印和两条大龙的“龙票”，组织了相互观摩演唱，磋商技艺的“票房”。参加“票房”活动叫做“玩票”。这时一般八旗子弟，均粮饷充足，悠闲无事，莫不争趋排演，以耗

财买脸，一显身手，是八角鼓最盛时期。

子弟书词曲文雅，如《焚绵山记》词：“天地茫茫恨莫穷，精魂千古吊愚忠，民间父老当年泪，史上英雄没世名。万里山河存朽骨，五更风雨有余灵，至今策马绵山道，过客争传介士陵。表一段列国纷争世，介子推本是晋国卿。都只为献公昏聩骊姬宠，他才保公子重耳离国出行。归来时渡河已有归隐志，羞与同僚共宠荣。因此才晋禄不言出朝去，高堂自奉遁山中。渺渺云山悲末路，森森古木隐身形。便与那牧童　夫同伴侣，无非是山农野老话平虫。寸心不羡王侯贵，此志空成巢许风。啼鸟多因含恨至，飞泉都作不平鸣。虽然是蔬食饮水清廉志，怎耐到老亲家贫困遁形……从今后此处良田归祭地，将绵山改介山创立碑铭。伤心不看青山色，抱憾都归流水声，军马跎跎旋故道，村民处处动悲情。插柳招魂心事惨，焚钱化纸泪珠红。且莫论无情二字伤忠孝，诚可谓浩气干秋贯日星。文公一吊真千古，子推虽死亦犹生。至今汾州留下禁烟节，年年冷餐风雨过清明。”子弟书的特点是：文辞典雅绮丽，讲究平仄声韵。如乐中琴瑟，诗赋中之换韵。

请再看岔曲《剑客吟》词：“醉卧秋林下，被那此寒蛩唤醒咱。见一轮皓月当空挂，万籁无声鸦鸟乏，醉醺醺慢起身形用目瞅。伸手轻轻将佩剑拔，舞一回，脚步煞，挺身站立明月下，将剑折弯，撒手绷直当啷啷响，神鬼皆犒，妖魔怕。喊一声，喉咙大，恰以霹雳震天塌。弹剑作歌对月华，说道是，茫茫天地几虚花。尽教奸宄贼王化，智谋岂愿春秋下，专杀人间祸根芽。”不但典雅并颇有趣味。

这种子弟书，是专供满族八旗子弟茶余饭后消遣的。北京人说是“带方字旁人听的书”，即指旗人的“旗”字。“子弟八角鼓”在曲艺中属“清门儿”，由八旗子弟甚至王公贵胄子弟的票友组成。不同于“江湖生意门”的“混门儿”。最初的“子弟八角鼓”是纯义务的，有“耗财买脸，大爷高乐，车马自备，茶饭不忧，分文不取，毫厘不要”。到了民国期间，只是名义上的“耗财买脸”，但一些规矩不变，演唱活动不能称“堂会”，要叫“请局”。演友间称演出为“走局”或“走票”。办庆寿的本家要行“迎局”的礼节过场。到场后“寿宴”的第一桌一定要先给“子弟八角鼓”票友们先上，本家还要向票友们敬酒。票友们对吃什么倒是不在乎，但绝对不许上有“丸子”的菜，因为“丸子”与“玩子”同音，会被视为专业演员对票友的讽刺。“子弟

八角鼓”与“江湖生意门”最大的不同是，票友“走局”绝不可随意点节目，节目都是事前准备好的拿手绝活。此时竹板书已经兴起，子弟书传入民间同竹板书、大鼓书，并称为三大鼓曲。唱大鼓的，因为使的是弦子，比较长些，又叫“使长家伙的”；唱竹板书的使的竹板比较扁，又叫“使扁家伙的”；说子弟书的，往往只用一把比较短的折扇，又叫“使短家伙的”。不管是使长家伙的，短家伙的，还是使扁家伙的，只要是卖口簧、耍嘴皮子的江湖人都叫做“吃柳海哄儿”的。这都是北京的方言土语了。

清时的北京，人称唱大鼓的为“吃江湖饭的”。凡是唱大鼓的专职人员都在市场内支棚设帐，三面摆上长板凳，一面平地设桌支鼓，叫“拉场子”。所谓的鼓曲都是成本大套的书，什么《薛刚反唐》《呼延庆打擂》《前后七国》《杨家将》《跨海征东》，等等。往往一部书要唱好几个月。说唱每场还得留“扣子”拉住“常座儿”。故唱大鼓的也叫“说大鼓书的”，以区别于光说不唱的评书。清末，子弟玩意儿兴开了，才出现了段子活。

京津两地的鼓曲与“杂耍”相联系。民国以后的鼓曲书馆，为了使演出的形式与内容更加丰富多彩，以吸引不同爱好的观众，就将北方各种不同的曲种加上相声、双簧、戏法、杂技（如抖空竹、耍坛子、踢毽子等）一起演出，将吹、打、拉、弹、说、学、逗、唱、变、练十门技艺集于一堂，称为“十样杂耍”。

同治、光绪之交，八旗子弟的兴趣逐渐由“子弟书”转到京剧上来，票房的活动内容也变成以演唱京剧为主。

子弟书带动了北京曲艺的发展，很多北京曲艺品种是从子弟书发展出的新曲种。子弟书词，以出自名人之手而盛行，也因无文雅之人继承创作文雅之词而衰败。现今很多曲艺都来源于子弟书，但词句上超过古曲的不多。曲艺和京剧的振兴关键是重视词和剧本作者的培养。再好的演员也要有好词、好剧本托着。

第五节 北京庙会

由祭社到朝庙的古代祭祀活动，随着商品经济的萌生，逐步发展成宗教与交换一体的庙会形式。

一、庙会的演变

北京最早的庙市出现在辽代，明代已很兴盛。明末刘侗、于正弈的《帝京景物略》记载了北京附近庙会情况："城隍庙市，月朔、望、廿五日，东弼教坛，西逮庙墀庑，列肆三里。市之日，族族行而观者六，贸迁者三，谒乎庙者一。"到庙会上看热闹、游玩观光的人占六成，买卖东西的人占三成，而真正谒庙烧香磕头的人只占一成，说明庙会是在佛寺道观或其附近形成的游艺、商贸、宗教一体的民间聚会。

明代，西单的成方街都城隍庙的庙会规模很是可观。明人著的《燕都游览志》云："庙市者，以市于城西之都城隍庙而名也，西至庙，东至刑部街，至三里许，大略与灯市同，第每月以初一、十五、二十五开市，较多灯市一日耳"。



庙会上出售空竹的货摊

清初，潘荣陛在《帝京岁时纪胜》中对当时的庙会作了较详细的叙述，书中写道："至于都门庙市，朔望则东岳庙、北药王庙，逢三则宣武门外之都土地庙，逢四则崇文门外之花市，七、八则西城之大隆善护国寺，九、十则东城之大隆福寺，俱陈设甚多。人生日用所需，以及金珠宝石、布匹绸缎、皮张冠带、估衣古董，精粗毕备"。

明清时期，佛教、道教宗教活动极富

特色。有些活动气氛极为浓烈，香火很旺。人们到庙中是为了与神沟通，祈求神灵保佑，后来寺庙和商贩都想趁拜佛，人多的机会做点买卖，赚点钱，于是在庙会之日增加了贸易活动，用庙外空地进行商业活动，成了杂货市场。拜佛的顺便地买了货，买货的顺便地拜了佛，可谓一举两得。庙会也称“庙市”，庙会是借助寺庙的宗教活动兴旺得以形成和发展。随着庙会的不断发展，又增加了花会表演等文化娱乐活动。庙会上表演的花会叫香道会。每逢进香之时，各路花会云集，蔚为壮观。北京最大的进香花会是门头沟妙峰山金顶庙会。届时北京、天津、河北等周边地区的花会必来朝山，同类花会争相献技，各有绝招，令人咋舌。花会的形式多种多样，有以武术为特长的如少林、五虎开路等；有以技巧取胜的如高跷、中幡、太狮、少狮、杠子等，有以舞蹈而引人入胜的如小车、旱船、秧歌、花钹、胯鼓等。这些花会多为民间自娱组织，城市和乡村都有，极具地方色彩。农村的花会活动时间都在冬季，城内花会则在庙宇开光典礼及重大喜庆日等。

也有单纯的宗教范畴的庙会，无市场伴随。宗教气氛独特极有浓郁地方特色的庙会，同样吸引着民众的参加。如：喇嘛庙宗教仪式“喇嘛打鬼”。由喇嘛们扮演鬼怪，长教喇嘛手执法器，游转之后，将“鬼”除之。有正月初八的弘仁寺打鬼、十五日的黄寺打鬼、二十三的黑寺打鬼、三十的雍和宫打鬼等。再如城隍庙的“城隍出巡”。五月初一，东城的城隍出巡，四月二十二西城的城隍出巡。届时，将庙内城隍像抬出，有前呼后拥的仪仗执事，还有若干“马童”和装扮成各式模样的善男信女，一直走到都城隍庙返回。出巡之时，大街上观者如潮。

二、四大庙会

清末《旧京琐记》云：“有期集者，逢三之土地庙，四、五之白塔寺，七、八之护国寺，九、十之隆福寺，谓之四大庙市，皆以期集”。

王勇先生著的《京味文化》介绍了京城四大庙会：土地庙、白塔寺、护国寺和隆福寺庙会。按其庙寺的面积和集会市场面积的统计，以土地庙会为最大，以下的次序为隆福寺、白塔寺和护国寺。但按热闹程度而论，当推东城的隆福寺和西城的护国寺。有“东庙”和“西庙”之说。

1．土地庙庙会

土地庙也叫“都土地庙”，建于元朝，在宣武门外下斜街路西。前殿内供土地爷和土地奶奶。庙的规模不大，以商业活动为主的庙会规模可不小。《光绪顺天府志》说：“每旬之三有庙市，游人杂沓，与护国、隆福两寺并称胜”。说明其庙会规模与护国寺、隆福寺两庙会相当。庙会上有商贩货摊和文艺演出场地，到春秋旺季，摊位一直摆到广安门大街上。

土地庙庙会的鲜花买卖是庙会的主要特色。《六街花事》记载：花乡丰台十八村毗邻的种花人，于每月的初三、十三、二十三日都会用车拉上大量的鲜花到土地庙庙会。所以这里的鲜花远胜其他庙会。鲜花的品种多且鲜，不乏奇花异草。土地庙周围多是普通市民和菜农、花农，因此庙会上，多为日用器皿，锅碗瓢盆，中小农具，种子秧苗交易，很少有珍宝翠钻、古玩字画等。庙会上卖鸡毛掸子的特别多，老北京人用它打扫卫生，也是室内掸瓶中不可缺少的摆设。

2．白塔寺庙会

白塔寺在北京阜成门内大街路北。正名妙应寺，俗称白塔寺，是北京名刹，建于辽代寿昌二年（1069），当时名为“大圣寿安寺”，元代被雷电击毁。明天顺元年（1457）重建，赐名妙应寺。因寺内有座尼泊尔人修的藏式白佛塔而闻名。

白塔寺的庙会在农历每月五、六两日举行。白塔寺庙会以卖蛐蛐罐、蝈蝈葫芦、鸟笼子为特色。这些东西不但有它的实用性，而且制作讲究，工艺复杂，很多都已成为精美的工艺品。因白塔寺与护国寺不但位置相邻，而且庙会的日期也相近。庙会期间，除与其他庙会类似的山货、百货、食品、玩具和农副产品等货摊外，木碗货摊是另一特色。《旧都文物略》中说：“白塔寺的木碗花草、土地庙木器竹器，皆属特有。”塔院西侧空地是民间艺人说书、唱戏的地方，并有曲艺的相声、京韵大鼓等。

3．护国寺庙会

位于北京西城西四以北，护国寺街西口内路北。护国寺原名崇国寺。元代曾是丞相托克托的住宅。明永乐年间，赏赐给功臣姚广孝作府宅。明成化壬辰年（1472）被赐名大隆善护国寺。清康熙六十一年（1772）重新修缮，改名为护国寺。护国寺原有正殿三座、旁殿八座。

护国寺庙会每月逢七、八为庙会。护国寺的弥勒殿主要销售古董，如朝珠、铜佛、铜镜、手串等；家具有花梨木、紫檀木、镶大理石或镶嵌螺钿的硬木家具。护国寺天王殿内玉器摊很盛，达官显贵多爱逛这里。殿外还有卖仿古玩的地摊，所售商品有瓷器、陶器，鼻烟壶等。殿廊下是书摊，有书籍、字帖、拓片……饽饽铺和扇子铺在庙会上也是个大行市。有便宜的蒲扇，中档的羽毛扇，高档的折扇和团扇。折扇和团扇上不仅有雕刻花纹图案的，还有镶嵌珠玉宝石的。扇面还有画师作画，书法家题字。护国寺庙会上货摊繁多，如绸缎、布匹、服饰、瓷器、古玩、字画、扇子、炊具、医药、食品、花木、测字算卦，等等，货物齐全数不胜数。在这里还可以听听曲艺、戏曲，看看杂耍。可以尝到各式小吃。《燕京岁时记》中形象地记载了当时的景象："凡珠玉、绫罗、衣服、古玩、字画、花鸟、鱼虫以及寻常日用之物，星卜杂技之流，无所不能。"清嘉庆年间的硕亭在所著的《京都竹枝词》中云："东西两庙货真全，一日能消百万钱，多少贵人闲至此，衣香犹带御炉烟"。

清代护国寺庙会相当兴盛，据说北京清代晚期有"西贵"之说，多数旗人宅第在西城，"日用所需多取给于庙会"。民国以后，随着旗人的破落，护国寺庙会也日趋衰落，东城的隆福寺由于地近租界，不少民国官吏多居于东城，因此隆福寺庙会兴盛起来了。

4．隆福寺庙会

隆福寺位于北京东城东四牌楼之西，始建于明景泰三年（1425），共有五殿，殿宇宏伟，法相庄严，是北京名刹之一。当初庙里的香火十分兴旺。据记载明代隆福寺是京师唯一的喇嘛与和尚同住的寺院，直到清代才真正成为喇嘛庙。清雍正九年（1731），隆福寺重新修缮。光绪二十七年（1901），因寺中僧侣不慎引起大火，导致庙内的头层大殿被毁。自此香火断绝，逐渐成为"百货具备，游人甚多，绝不礼佛"的地方。

隆福寺庙会是"东西两庙"之东庙。每旬九、十有庙会。因地繁华，游人众多，有的摊贩为多赚钱，九、十两天之后不走，继续营业一两天，庙会由每旬两天变为逢九、十、一、二共4天了。

隆福寺庙会的规模居京城庙会的首位。《日下旧闻考》中记述"每月之九、十有庙市，百货骈阗，为庙市之冠"。《燕京岁时记》云："九、十开东庙，开庙之日，百货云集，凡珠玉、绫罗、衣服、饮食、古玩、字画、花

鸟、鱼虫以及寻常日用之物，星卜、杂技之流，无所不有。乃都城内一大市会也”。该庙会上珠宝玉器、文玩古董很多。雕漆买卖在这里也很兴旺。最具特色的是隆福寺小吃，多种多样，随季变换。小吃的摊位在后院，所卖之物都是北京特色的，如豆汁儿、驴打滚儿、灌肠，扒糕、豌豆黄儿等。后院设有戏棚子，经常上演人们熟悉的各种曲艺，听戏的人非常多。庙会上洋烟画摊前也常常是挤满了人，过去收集洋画片和现在集邮相似，因此产生了交换洋烟画的“自由市场”。隆福寺后门通钱粮胡同，两侧聚集着很多乞丐，等候逛庙的人给他们一些施舍。

三、特色庙会

1．白云观春节庙会

白云观坐落在京西，距西便门仅500米。有“天下第一观”之称。前身为唐开元时所建的天长观，金朝泰和时更名为太极宫，元太祖时又更名为长春宫，道人邱处机于此主持北方道教。邱处机辞世后，弟子清和在宫的东侧又建一观，名为白云，以供奉邱氏遗骨。元末，长春宫毁于战火变成了废墟。明初建白云观，1443年正式赐名“白云观”。白云观经数次修缮和扩建后，增加了三清殿、玉皇阁、钟鼓楼、长生堂和施斋堂。清初，白云观的主持为龙门派第七代宗师王常月，得到康熙器重，再次扩观。分为东、西、中三部分。光绪十三年（1887），又增建“云集园”（友鹤亭、妙香亭、云华仙涫和退房楼）。占地面积宽广，庙前有牌楼，殿有5进，第4进殿为邱祖殿。

白云观庙会每年农历正月初一至十九最热闹。初八这天人们来这里拜星神，又称“祭星”。星神殿供有金、木、水、火、土、计都、罗侯、太阴、太阳和二十八宿等星神的塑像。灯节时，殿外的墙上高悬绘有古代故事的纱灯。十九日是邱处机的生日，是日称“宴邱”或“宴九”。观内进香者有不远千里而来的。昔日还有一些权贵在此天散钱布施，以求长生不老。

庙会期间观内外商贩甚多，以卖食品和玩具的摊子最多。观北门外有跑车、跑马的场所，从初一到十八，这里天天下午有跑车、跑马的活动。庙会期内还有“舍大馒头”、“打金钱眼”、扭秧歌等娱乐活动，热闹情景“沉沉绿鬓凝香雾，驻马郊西人似鹜。昼鼓秧歌不绝声，金钗撒下迷归路”。





今日蟠桃宫庙会

2．蟠桃宫踏青庙会

蟠桃宫庙会北京人也管它叫娘娘宫庙会。蟠桃宫正名“护国太平蟠桃宫”位于东便门南，始建于明代，清朝康熙元年（1662）重新整修。宫内正殿祭祀西王母，后殿祭祀斗母。王母殿里供有众多泥塑，规模宏伟，塑工精细。东、西殿分别供奉赵财神、三官等塑像。

每年农历三月初一至初三为蟠桃会。由于庙会之时正值暮春，气候宜人。初三这天最为热闹。据说这天是王母娘娘设蟠桃会的日子。时逢阳春三月，迎春花、桃花、杏花都开了，草地、柳枝也绿了，加之开庙前护城河开闸放水，河面船上聚集一些票友弹唱单弦牌子曲、岔曲、时调等。岸边各式花会、杂耍、茶棚、货摊、小吃，好一派民乐春景。清嘉庆年间硕亭《京都竹枝词》有《草珠一串》形容蟠桃宫庙会：“三月初三春正长，蟠桃宫里看烧香。沿河一带风微起，十丈红尘匝地扬。”届时蟠桃宫人山人海，香火极旺。清代，多在东便门内的堤柳之阴，走马射箭。实际上这乃是古代“踏青”习俗的继续。民国初年还在庙后修筑了赛马场，在这里能看到各种杂耍，并能品尝到应时的各种小吃。

第四章　北京工艺美术对老北京文化的传承

传统工艺美术从远古走来，随着时代的发展，分成了民间工艺美术和宫廷工艺美术两大部分。这两部分又不断地在发生着变化，反映着社会历史、文化背景、地域风俗等时代特征。中国从元代以后，宫廷工艺美术主要以北京为代表。宫廷工艺美术和民间工艺美术是互相依存和促进的关系。全国的民间工艺美术是宫廷工艺美术产生和发展的土壤和基础，宫廷工艺美术在发展过程中反过来又带动民间工艺美术向有文化内涵和技艺含量的方向发展。

现在封建社会早已终结，在我们清除封建糟粕的同时，如何保留住在那个时代创造的精华，是摆在我们面前的重大课题。在老北京文化中，势必存在着封建迷信的糟粕，同样也一定存在着中华文化数千年来的灿烂沉积。特别是北京工艺美术行业，要保留住京风、京韵，使工艺美术更好地服务于当今社会。

第一节　工艺美术的宫廷和民间特征

尽管中国封建社会是以王朝更替的形式发展的，但是历代王朝高度重视工艺美术，竭力使其为宫廷服务的宗旨是一贯的。运用政府高度关注，加高水平的文化人才和技艺人才的介入，推动宫廷工艺美术的发展和提高已成为规律。

历朝从民间工艺品中提炼适于宫廷观赏和实用的品种，再进行高精度的制造，不仅继承和传续着民族文化传统，而且还结合高水平的技艺、文化人才的智慧，引发产品的开发和创新。特别是明清时期，朝廷在北京建立了传统工艺美术的专门生产、研究、发展机构，有效地组织、监督和管理宫廷器具的制

造。这标志着独立的宫廷工艺美术的成熟，成为我国传统工艺美术中的重要组成部分。这一组成部分明确地反映了当时北京乃至中国传统工艺品制作、艺术的最高水平。

一、工艺美术的宫廷特征

1．宫廷工艺美术受皇权的直接控制，组织管理严格

九五之尊的皇帝，有至高无上的权利，使用的器物也与众不同，建立了专门的御用机构，选用天下智能、技能人才制造宫廷珍品。

宫中的工艺美术作坊，有完整的组织、管理机构。如清康熙帝曾亲自指派内务府管理大臣。清代内务府下设如意馆和造办处。造办处下设几十个专业作坊，层层负责，赏罚分明。皇上关注的物品，造办处在督办过程中要步步请示御批，用料、用工及耗资，甚至比例尺寸和制作细节，皇帝都可能过问。皇帝亲临制作现场，重作、改进更是常有的事。一丝不苟地组织管理和精心创制，把宫廷艺术品推到了国家制作的顶端。

2．文化和艺术人才介入

宫廷工艺品的设计，大多由宫廷画师完成，脱离世俗套路，突出皇家大器、庄重的风格。设计经皇帝亲自审定后，再由画师与艺人磨合。渐渐形成了“不是宫廷画师的设计宫廷艺人不做，不是名宫廷艺人制作宫廷画师不画”的组合模式。画师与艺人相互合作，发挥各自的特长。简而言之，宫廷工艺品从设计到制作，注入了中国传统文化中最高等级的元素，形成了与民间工艺品的显著差别。

3．宫廷艺人在施艺中学习

各地民间选入宫中当差的艺人，都有让人惊叹的“绝活”，都具备较高修养。他们在高手云集的宫中作坊劳作得到了一个学习、借鉴、提高的机遇。应该说劳动创造了智慧，智慧的积累提高了劳动技能。心怀绝技的艺人，也是谦虚和勤奋的人，能自觉地努力学习知识，提高艺术境界，做到脱俗创新。他们在与宫廷具有高深文化修养的人才交往中，使制作的工艺品向国家水平升华。所以选入宫中作坊的艺人，从人格、技艺、文化、艺术修养等各方面，都远超过未进宫当差时。

4．不计工本高投入的制作

宫廷工艺美术品没有商品属性，不考虑成本、市场和利润，只是追求艺术价值。皇家对宫廷工艺美术的创作原则是，料不厌贵、工不厌繁、艺不厌境。这种创作原则，构成了宫廷工艺美术品制作的高投入，使国家高层文化和民族卓绝技艺相得益彰，形成了陶冶、锤炼代表全国最高技艺水平的珍精品的创作模式。

二、民间工艺美术的特征

伴随着我国先民的生活和劳动产生的民间工艺美术，具有和宫廷工艺美术截然不同的特征。

1．多样性

悠久的历史和辽阔的疆域使我国成为世界著名的文明古国。多样性是体现历史文明的一个标志，也是民间工艺美术的主要特征。我国各个地区、各个民族都有着众多的民间工艺美术人才和更加众多的民间工艺美术品。民间工艺美术品所用的材料绝大部分与本地的特产有关，进而繁衍形成了完整的工艺方法，形成众多的品种和花色。民间工艺美术品表现的内容，包括人们所在时空和反映精神世界的多个层面。随着历史的进程和经济的发展，民间工艺美术不仅得到了传承，而且还不断地创造出众多的反映时代精神的作品。

2．反映民族和地域特征

由于各地区人民群众的生活习惯不同，民族、信仰不同，地域环境不同，所以这些工艺品在原材料使用上，工艺技法上，艺术风格上也有所不同。就是同类工艺品也各具鲜明的民族和地域特色。

以皮影艺术为例。根据史书记载，春秋时期，即公元前445年至公元前396年，孔子的得意门生子夏在孝义讲学，为吸引更多人听他的演说，曾在夜晚利用“影乐”的形式聚众。由于子夏从师于孔子，也会“乐、琴”，以影乐形式设讲，寓教于乐中，使“设教、乐琴、影乐”融为一体而成为“影、乐、教”的完善影戏形式。西汉时称为羊皮戏，俗称人头戏、影子戏，成熟于唐宋，宋时已有文字记载。

我国的皮影艺术北到东北三省，南到广州，东至江浙一带，西到陕西、甘

肃、青海，在广大领域和各民族都有流传。并形成各不相同的流派，有唐山皮影戏（又称滦州影、乐亭影、驴皮影，是中国皮影戏中影响最大的流派。创于明末，盛行于清末民国初年）、冀南皮影戏（主要分布于河北南部，并影响到冀中、冀北等地区）、孝义皮影戏（流行于山西省孝义市。宋金时代已发展成熟）、复州皮影戏（活跃在辽宁瓦房店西北，盛行在清嘉庆年间）、海宁皮影戏（浙江钱塘江北岸的海宁境内，具有南宋风格）、江汉平原皮影戏（湖北省中南部的潜江、天门、仙桃、监利、洪湖、石首、江陵、公安、京山等地）、陆丰皮影戏（潮州皮影的唯一遗存）、华县皮影戏（华县碗碗腔皮影戏，流传于关中东府渭南二华、大荔一带，也称东路碗碗腔）、环县道情皮影戏（甘肃省庆阳市，地处陕甘宁三省交界）。

这些皮影艺术中都有着浓郁的地域特色。如陆丰皮影戏，有古代闽南风情的基因，又得到海陆丰民俗的孕育，不仅唱腔音乐丰富，而且在绘画、雕刻方面，都非常精致、生动，有着浓厚的地方特色。如海宁皮影戏，当地盛产蚕丝，民间有拜蚕神的风俗，皮影长演“蚕花戏”，海宁皮影亦称“蚕花班”。

3．文化内涵丰富

各地的民间工艺美术伴随着人们社会、经济生活的发展，所承载的历史文化内涵日益丰富。起初先民们为了区别器物，在器物上作记号，进而产生了器物装饰。民间工艺美术逐步在人们物质生产和生活中形成了独立的艺术形式，不仅形成了独具特色的地域风格，而且历史文化内涵也越发丰富，在民间工艺美术品制造的造型款式、图案寓意等方面，都融汇了人们对美好生活的向往或怀念，对神或英雄人物的崇拜，对象征意义极强的神话传说、民间故事、吉祥图案、历史典故等进行刻画，使民间工艺品成为了精神寄托的重要载体。

如我国年画艺术，按流派分为：京东丰台木版年画（河北宁河、宝坻、丰润、玉田交界的丰台镇），天津杨柳青、武强年画，山东潍坊杨家埠年画、陕西凤翔木板年画、四川绵竹年画，开封朱仙镇木版年画、广东佛山年画。

年画艺术是祈福迎新，承载着对未来美好憧憬的艺术表现形式；是中国社会的历史、生活、信仰和风俗的反映。如武强年画，是在原始的耕作方式、佛教思想、传统观念和古老的民俗习惯影响下发展起来的乡土艺术。武强年画起源于元代以前，明代初期形成规模，到清康熙至嘉庆年间（1662～1820），进入鼎盛时期。清末民初，在武强县南关有字号可考的画店有144家，周围68个

村庄里共有1587个民间作坊从事年画生产与销售，在外地开设的批发庄有180余处，最高年销量达1亿对开张，行销当时大半个中国。再如佛山年画始于明永乐年间，盛于清乾隆至嘉靖年间，是华南地区最为流行的木版民间年画。佛山年画分原画、木印、木印工笔三种，包括门画、神像画两大类。所取题材有各种神像、历史人物、戏曲故事等。其特点是线条刚劲、粗放、简练，有木刻趣味。设色多使用大红、橘红、黄、绿等色，有的还吸收了当地铜衬剪纸的艺术特色，给画中人物的盔甲袍带加饰金银花纹，使神像金光璀璨，这是佛山年画的一个特色。

4．艺术品和商品的双重性

民间工艺美术在人们生产和生活中逐渐形成独立的艺术品类，就具备了艺术品和商品的双重属性。可分为贵族工艺品市场、平民工艺品市场、民俗工艺品市场。其中的民俗商品，最靠近百姓，是深受百姓喜爱的工艺美术品。

贵族市场的工艺品，指的是使用高档原料，运用复杂的制作工艺，形成高级工艺品。如玉石、象牙、金、银、雕漆、珐琅等工艺品。在制作工艺上与宫廷艺术相同，只是原料的品质较宫廷低，做工的精细程度不同。处在这个层次的艺人是宫廷艺人的后备力量，是民间艺人中和宫廷艺人最靠近、能够相互影响的人群。

平民工艺品市场，指用低档原料制作的生活陈设和实用的工艺美术品。如仿红木桌椅、低档瓷器、包金首饰，等等。要求的是低档材料，高档手艺，以假乱真，物美价廉。

民俗工艺品市场，民间工艺美术深受大众喜爱，有广泛的群众基础，甚至是民族和地域文化的代表。材料廉价得不得了，但技艺却令人惊叹。比如皮影、面塑、年画、风筝、绒绢纸花、泥塑、毛猴，等等。

三、宫廷工艺美术和民间工艺美术的关系

在中国传统工艺美术中，民间工艺美术是宫廷工艺美术的基础，宫廷工艺美术是工艺美术的最高形式。但这并不意味着宫廷工艺美术就一定比民间工艺美术高雅，也可以理解为不同阶层文化体现出的不同的审美观，表现为不同的美，其间有着密不可分的关联和相互影响的作用。

墨子说“食必常饱，然后求美；衣必常暖，然后求丽；居必常安，然后求乐。”只有在满足了实用需求之后，人们才能有更高的需求；只有在社会安定的环境下，人们才可能去美化生活。

民间工艺美术的产生可以追溯到史前时代，具有原发性。它的创作和使用主体是劳作民众。在漫长的封建社会里，当丰富多彩的民间工艺美术中一些在材料选用、工艺制作、表现内容、地域特色等方面，被社会广泛赞赏，成为当地的最负盛名的代表性品种以后，极有可能经地方官推荐或被皇宫选中，并连同艺人一起被招募到京城为皇宫服务。民间上来的工艺品经宫廷御用文人出面设计、制作，作品脱去了民间、地域的外衣，寓意又予大力地雅化，甚至有时皇帝本人参与意见，使之具备代表国家水平的宫廷风格，并形成了一整套宫廷工艺美术品创作方法，即所谓“随俗雅化，物以载道。”这时宫廷工艺美术品便成熟了。

由此可见，民间工艺美术是宫廷工艺美术的土壤。宫廷工艺美术，则是按皇权的意愿和需求生产的，为上层统治者服务的艺术。其审美趣味必然要追求崇高威严、精致工巧、品味儒雅又不失雄浑霸气的宫廷风格。

民间工艺美术在被宫廷工艺美术吸收的同时，反过来也接受来自宫廷工艺美术的细腻雅致和威严庄重的审美趣味的影响。这势必会对民间工艺美术在制作工艺、原材料采用、表现内容的选择和艺术水准等各方面产生影响。

雅俗文化的说法在中国源远流长，意指古代中国文人创作与民间创作的区别。中国自古讲究文章风雅，排斥低俗之作。中国封建社会贵族享有受教育的特权，目不识丁的乡村百姓只能从地方戏剧或说唱艺术中，吸收历史、道德教育。由于物质生活的差异所形成的文化、教育、意识、观念、审美、情趣的不同，使有教养的成为“高贵者”，没受过文化教育的成为“庸俗者”。民间文化所谓的俗文化、民间工艺所谓的粗工，所体现的民族精神、所蕴含着文化价值，拥有永恒的美。民俗学家钟敬文先生论述：“在同一个民族里，这种分离着、差异着，乃至于对抗着的两种文化，却又互相联系着、纠结着、渗透着，形成一个整体的民族文化。”民间工艺美术与宫廷工艺美术在艺术发展过程中的这种关系是显而易见的。

在我国传统工艺美术中，宫廷工艺美术和民间工艺美术的“雅”、“俗”分类问题，只是在档次和工艺上存在差异，只能说是两个层次的欣赏观念，不

能以雅、俗论高低，俗中有雅，雅中有俗。作为民族文化的整体，宫廷工艺美术就其本质来讲也是劳动者创作的，与民间工艺美术是不能完全分割的。

第二节 宫廷和民间工艺美术的发展

清王朝被推翻，宫廷工艺美术艺人流入民间，随着社会变迁几度沉浮。到现在为止，按时间和行业兴衰的典型时期划分，自1912年至今，北京传统工艺美术的发展经历了四个时期。

一、清王朝被推翻至抗日战争全面爆发前
（1912年2月12日至1937年7月7日前）

在这期间，北京传统工艺美术随着社会的动荡，经历了非常复杂的变化。

根据老艺人的回忆，北京传统工艺美术在19世纪20至30年代，曾有过一次兴盛，究其原因：

一是由于封建清王朝被推翻后，一部分宫廷工艺美术品被国内外的收藏家争相收购。

在京的洋行大量收购北京工艺品，俗称“闹洋庄”。如专门经营玉器的东洋庄日本山中洋行（又名山中商会）、西洋庄德国鲁林洋行和美国隆聚洋行。北京城内的仿制和复制工艺品的古玩铺，也如雨后春笋般地达到空前的208家之多。

二是艺人们为了生存，不断利用传统技艺开发适应市场的新产品。

原宫廷艺人散落民间继续从事手工艺。虽然在成本和时间上都受到限制，作品规格也以中小件居多，但运用的技艺和产品风格，在一定程度上多少保持了宫廷工艺美术的特点。

在1919年北京评定的特优商品中，工艺美术品声名显赫，连同工艺美术厂家字号或艺人都载入了史册。像制作金银器奖杯、银器、餐具、摆件等的护国寺“宝华楼”；嵌银丝铁制品的草厂头条“奇古堂”；仿古铜器的打磨厂板井胡同“义永泰”；景泰蓝的王府井“老天利”、灯市口“德昌号”和打磨厂“德兴成”等；琢制、镶嵌翡翠首饰的护国寺“宝华楼”；琢制白玉的琉璃厂

"德宝斋"；镌刻晶石印章的广安门内教子胡同"裕源厚"；套色料器的前门外廊房三条胡同"德兴永"；内画料壶的西砖胡同内门楼胡同的马少萱；仿制古瓷的草厂下九条胡同王德昌；澄泥制造蛐蛐罐、泥饽饽模子的西直门外老营房的"同兴隆"；烧泥玩具的东安市场"锦益兴"；仿古铜烧泥的象来街李俊峰；琉璃制造的琉璃厂赵姓琉璃窑；烧料撇子，即料佩、料坠等的打磨厂王盛荣；烧制楼台殿模型的二龙坑马廉顺；硬木骨镶的西四牌楼广济寺"巨丰和"；竹刻的东安市场"文竹斋"；刻工垫面即骨刻道花的西珠市口"聚兴号"；缂丝相框面的东便门外二道街"公兴和"；黄料即黄色料棍的廊坊三条胡同"德兴永"；钉线、绣花相面框的东安门内"聚源永"；绣花的东河沿李德旺；京绣"平金打籽"的玄帝庙"瑞升绣局"；缂丝的西湖营"振德兴"；栽绒花毯的孝顺胡同"继长永"；编绒玩具的东单牌楼娘娘庙"治祥兴"；漆盒的西单牌楼"隆和"；雕漆的中剪子巷"继古斋"；画漆即金漆的广安门内大街"巨兴号"；黑黄漆鸽雀笼的正阳门大街"瑞珍祥"、隆福寺神路街"永兴号"；鸽哨的北新桥慧招寺"德成平记"；空钟、拨浪鼓的南池子"单记空钟"；风筝线的崇文门外花市上四条胡同"德诚和"；风筝的西直门内"北永兴"和琉璃厂"风筝哈"；线桄子的廊坊二条"广巨斋"；檀木首饰盒的珠宝市"花汉冲"；花笺的琉璃厂"清秘阁"、"贺莲寺"、"松花斋"，打磨厂"胡汉臣"；花灯的琉璃厂"九龙斋"；蜡制花果模型的东单三条"德剑秋"；像生花虫的护国寺陈子员；像生蛾子的地安门外南药王庙"裕兴义花局"；羊角灯的廊坊头条胡同的吴子华；雕刻象牙的打磨厂"仁义兴"；灯画的廊坊头条"文盛斋"等。这充分反映了当时北京传统工艺美术的盛况。

三是随着我国出口通商的不断扩大，北京传统工艺美术品在世界展示绝技的机会不断增加。

据19世纪初各期《东方杂志》相关的记述和报道，清同治九年（1870）至20世纪的20年代，世界各地举办"万国博览会"，不下30次。我国参会约10次。

清光绪三十年（1904），中国首次参加美国圣路易斯城举办的博览会，其时以北京景泰蓝、地毯、玉器及雕漆制品和仿古文物等参展。

光绪三十一年（1905），在比利时黎业斯城举办的博览会上，北京的雕漆和景泰蓝获得铜奖。

光绪三十二年（1906）后，北京工艺美术又先后参加了意大利米拉诺城博

览会、日本东京青山市博览会、俄罗斯圣彼得堡博览会。

1912年在意大利都灵博览会上，北京农工商部绣工科教习沈寿夫人绣的《意王意后绣像》获得大会的最高奖——卓绝奖；老天利的景泰蓝，马少萱的内画壶、北京地毯获最优奖。

1915年1月1日～1916年3月15日，在美国旧金山举办的巴拿马太平洋万国博览会上，北京的景泰蓝、雕漆、地毯、宫灯、牙雕、内画壶等，获得了奖项。

二、抗日战争全面爆发到新中国成立前（1937年7月7至1949年10月1日前）

这是北京传统工艺美术最为惨淡的时期。

连年的战火，使工艺品生产资金极度匮乏，贵重原料供应中断，几乎没有良品问世；全国人民都处在天灾人祸之中，节令意识逐年淡漠，工艺品的销售更为艰难。北京的艺人生活，陷入极端的贫困。

据中国人民大学1956年编辑的《近代手工业史料》一书所述："地毯战前（1937年前）年生产约百万平方尺，1946年减至9万平方尺，不足战前的1/10"，"挑补绣花业，战前原有工人（包括大部分散工）约10万人，1946年已不足2000人。锐减至战前的1/50"，"其它如雕漆业，在民国十年（1921）以前有技工500人，至今（1946）则仅仅剩下50余人了"，"玉器战前（1937）有从业者4000人，今日（1946）则不足百人。一年出口数量甚少，尚不够战前1/10"，"景泰蓝行业，民国二十一年（1932）入同业工会者有28家，未入会者20余家。目前（1946）尚未开业制造者只有15家"。

1957年北京市特种工艺工业公司成立，对部分老艺人、老工人进行了一次采访，调查了1937年～1948年间工艺美术业破败凋零的情况：

北京花丝镶嵌，原分为花丝、镶嵌两个行业。1937年前，花丝行业约600人，镶嵌行业约1000余人。1948年，花丝行业只剩170人，镶嵌行业只剩50人。

金漆镶嵌业，"七·七事变"时全行业约为400人，1946年后只剩下50余人了。

象牙雕刻业，1930年约为500人，1948年，作坊字号40家中从业人数只有

56人。除去40位作坊主，只有7名师傅和9名学徒。

景泰蓝业，铜料来源断绝，制品铜胎过薄，都能在水上漂浮，一时被讥笑为“河漂子”。

在这一时期，许多老艺人被迫改行，有拉洋车的、有种地的、有做小买卖的，传统技艺的传承受到了极大阻碍，如果不是新中国成立，许多北京传统工艺美术品种，特别是技术含量高的宫廷工艺美术，就有断送的危险。

三、新中国成立后的计划经济时期（1949年10月1日～1989年）

1．伟大的十年（1949～1959）

1949年2月4日北平人民政府成立，决心将这座消费城市变为生产城市。为了稳定经济，安排就业，保证市民的生活，对本市的工业状况进行了全面的分析，深感基础薄弱，重工业几乎是一片空白，轻工业亦少得可怜，手工业反倒成了安排就业的潜在的行业。手工业星罗棋布，覆盖城乡，尤其是以手工艺为生的“常在全部（手工业者）人口1/5以上，而寄附于此1/5者，尚不与也”。市管委于1949年3月对手工业进行了集中调查，摸清了第一手资料，全市19个特种工艺手工业工厂和作坊开工的不到100家，总计有工人215名，每月产值仅38.895美元。然而这19个特种工艺只要能恢复正常生产，一年就可创造外汇1000万美元以上，若用这笔款项购买粮食，够全市人民吃两个月。何况救活手工艺，又能挽救一份文化遗产。1949年4月《人民日报》发表了冯仲的署名文章《北平特种手工艺的恢复和发展中的一些问题》。

1949年8月9日，北平市长叶剑英宣布了特种手工艺制造等业实行免纳营业税政策。

1949年8月31日，北平市工商局局长程宏毅在解放饭店邀请著名的专家学者梁思成、费孝通、徐悲鸿、林徽因、高庄、马大猷、吴作人、马衡、王世襄以及市特种手工艺联合会、进出口业、妇联、银行、工业试验所等方面的代表30余人座谈，专门商讨工艺美术的复兴大计。

1949年10月1日中华人民共和国成立，定都北京。随着国民经济不断好转，生产日趋稳定，特别是党的七届三中全会召开，市委认为对手工艺业实行

经管的条件已经具备，“北京市特种工艺品公司”（国营与公司合营兼有的外贸出口公司）于1950年6月正式成立。很快出现了北京工艺美术恢复时期的繁荣，全年出口额达到了280万美元。

在新中国的工艺美术事业中，艺人是宝贵的“财富”，而身怀绝技，创造了众多不朽之作的老一辈艺人更是“活国宝”。他们受到了人民的尊重，受到党和国家的爱护。为了树立榜样，充分调动和发挥艺人的积极性，在市委和市政府的大力支持下，1955年北京市手工业生产合作社联合总社及北京市特种工艺品公司，选出27名技艺精深或独擅专能，对手工艺做出了较大贡献的代表人物，授予“老艺人”称号。根据他们的技艺专长和作品的艺术价值，确定了工资待遇高于本行业八级工资标准；对其中技艺超群，已经形成风格流派的，给予了相当大学教授的待遇。如：杨士惠、潘秉衡、刘德瀛、张云和、何荣、王树森、金玉林等。与此同时，贡献卓著又在群众中威信颇高的老艺人杨士惠、潘秉衡、刘德瀛、金玉林、张殿洪等，参加了北京市人民政治协商会议，有的还被选为市政协委员。

从1954年初到1955年底，北京工艺美术系统对手工艺行业进行社会主义改造卓有成效。当时北京特种手工艺行业生产合作社产品总计403种。1956年1月15日，北京市正式举行了庆祝手工业社会主义改造完成大会。会上，老艺人杨士惠被推举为手工业者的代表，向毛泽东主席递交了北京市全体手工业者全部实现合作化的大红喜报。当年的2月3日，毛泽东主席和周恩来总理等党和国家领导在北京中南海怀仁堂接见了参加第二届全国政协会议包括工艺美术行业在内的代表及列席代表。周恩来总理握着玉器行业老艺人张云和的手，勉励说：“希望你培育好接班人。”晚间，杨士惠被邀请与毛主席和周总理同桌进餐。在3月5日，在国务院有关部门汇报手工业工作情况的会议上，毛泽东主席指示：手工业的各行各业都是做好事的。吃的、穿的、用的都有。还有工艺美术品，什么景泰蓝，什么“葡萄常五处女”的葡萄，还有烤鸭子可以技术出口……提醒你们手工业中有许多好东西，不要搞掉了。我们民族好的东西，搞掉了的，一定都要来一个恢复，而且要搞得更好一些。毛主席高兴地称赞：提高工艺美术品的水平和保护民间老艺人的办法很好，赶快搞，要搞得快一些。你们自己设立机构，开办学院，召集会议。杨士惠是搞象牙雕刻的，实际上他是很高明的艺术家。



老艺人杨士惠向毛泽东主席递交北京市手工业实现合作化的喜报

我国第一个五年计划最后一年的1957年，12月20日北京市特种工艺工业公司成立。1958年夏，北京手工艺合作社形成并社建厂的高潮，促进了北京工艺美术行业的生产队伍的快速发展。

在党和政府的领导下，从1949年到1959年，北京工艺美术走过了伟大的十年。《人民日报》9月19日也发表了专题文章《中国工艺美术的青春》。文章指出：近十年来我们手工艺品通过展览和贸易，到过全世界80多个国家，被誉为“神话”、“诗意”、“仙人手”、“令人着迷”的艺术，等等。

1959年末，北京工艺美术业凡是历史上有过的行当已基本恢复，自然行业总计42个，全系统共有职工1.8万人，再加上分散于城乡的加工点的2.3万人，总人数比1949年底增加了10倍，产值增长近300倍，产品数量和质量都达到了相当高的水平。叶圣陶先生曾有诗赞颂：更观首都，蔚蓝盛哉！良工绝艺，灿若琼瑰。镂玉雕翠因素，跃进龙舟高璀。敷彩嵌金椴炭琢，景泰蓝之器皿出新哉！

1963年在北京北海公园团城举办春秋两度“北京工艺美术展览会”，朱德委员长和康克清参观了秋季展，朱委员长观后兴致勃勃地写下：“生产更多更好的工艺美术品满足世界需求”。谢觉哉题词为：“特殊工艺出神京，时代重新更轶伦；誉满重瀛称绝技，斗牛今夜照团城”。老舍题词为：“跃进精神今胜昔，百花争放古团城。霜松玉佛多光彩，描凤雕龙夸北京”。

2．“文革”期间的工艺美术行业（1966～1976）

1966年“文化大革命”开始。同年6月1日后，北京市特种工艺工业公司以及其所属的各生产企业、研究所、学校、服务部等单位的各级领导受到冲击，职工分为两派，生产局面混乱。

1967年1月12日，周总理在北京人民大会堂接见了全国工艺美术工作者，明确指出：工艺美术是我国工业部门通过美术形象来宣传社会主义的一条战线，通过工艺美术品，向全国人民、全世界人民来进行宣传。从商品供应，人民物质文化生活需要来说，是很重要的战线。你们从事工艺美术这项事业，是一项光荣、伟大的任务。

随后周总理在广州三次向工艺美术界及有关方面的代表指明：国内外的商品是有区别的。工艺品，不要怕卖。多出口一些工艺品，多争取一些外汇。对传统的东西，对古的，不能一概否定，劳动人民创造的传统工艺品，只要不是丑化劳动人民、不是歪曲历史，不反动，都可以出口。仿古工艺品，如仿唐马，也可以出口。不怕人家说我们美元挂帅、外汇价值论，国家需要外汇。

1972年1月27日在北京民族文化宫举办了“全国工艺美术展览会”，北京工艺美术系统的广大职工，以主人翁的精神日夜加班，赶制精美的工艺品参展。北京市玉器厂王仲元的珍品玛瑙俏色《龙盘》《虾盘》《蟹盘》，还有玛瑙俏色《雏鸡》等；北京象牙雕刻厂的《放鹿》《中国古代四大科学家》《玲珑宝塔》《百花齐放大花篮》等；北京工艺美术工厂的大型牙雕《南京长江大桥》《火车从北京开来》和青年景泰蓝工作者张同禄设计的《鹿车尊》；北京市绢花厂则由老工人、青年工人和设计人员组成“三结合”创作组，推出了《悬崖菊》《针菊》《令箭荷花》等60余种新作品；北京地毯、挑补绣行业的广大职工献上了壁挂《韶山》《延安》《熊猫》等优秀新作；北京金漆镶嵌和花丝镶嵌行业也献上了传统作品《嫦娥奔月》《三打白骨精》《玉石镶嵌花鸟》《龙船》《花塔》《红楼梦》《西厢记》等；北京民间工艺美术品送展的





《龙盘》 王仲元设计
高25.5厘米 宽28厘米

是核桃面塑古装人物、风筝等。琳琅满目，不一而足。

1974年5月9日，外交部、轻工业部《关于向联合国赠送礼品试制问题的请示》报送国务院。北京工艺美术系统的广大职工，承担了生产我国赠送联合国礼品的光荣任务。

赠送给联合国的象牙雕刻巨作《成昆铁路》，由北京工艺美术工厂集体创作。作品以我国成都至昆明的铁路建设为主题，再现了这一区域独特奇丽的人文景观和筑路工人的英雄气概。工艺上继承了象牙雕刻的传统工艺，并且有新的发展。该作品全长1.5米，高达1.1米，气魄宏伟，场景壮观，被联合国瓦尔德海姆秘书长赞为“中国手工艺品的绚丽结晶”。

1976年“文化大革命”结束，北京工艺美术行业生产逐步恢复正常。

3．北京工艺美术行业的转折时期（1976～1989）

在国家经济三年的调整期，北京工艺美术进一步恢复和挖掘优秀的传统技

艺。行业内的企业，从1977年开始组织对传统产品的设计和技艺资料搜集和整理，历时一年。1978年全国工艺美术品展览会，北京工艺美术系统的广大技艺人员筹备了2000余件工艺美术品参展。当时北京生产的工艺美术品有70%用于出口。

1978年党的十一届三中全会后，党和政府更加关心和鼓励技艺人员发挥作用。轻工部授予全国34名艺人、创作设计人员"工艺美术家"称号，颁发了荣誉证书、奖章和奖金。北京有杨士惠、王树森、夏长馨、金世权、吴可男、杜炳臣六位。

从1979年到1985年，北京工艺美术业全面恢复并进入了快速发展时期。其中主要体现在以下四个方面：

一是新产品开发方面

1979年北京市玉器厂制作了向建国30周年献礼的大型玉雕《碧玉海》。重约140千克，长1.01米、宽0.78米、高0.31米，外壁浮雕琢"八仙"神姿奇态，膛里琢有一条蟠龙，整件作品庄重深厚，气势磅礴。

1981年8月第一届"中国工艺美术品百花奖评选揭晓大会"召开，北京市玉器厂的著名工艺美术家王树森精心设计制作的《高绿翡翠玉佩》被审定为珍品，与北京市珐琅厂"京珐牌景泰蓝瓶"、北京地毯五厂"天坛牌90道手工打结抽绞地毯"、北京雕漆工厂的"紫禁城牌雕漆制品"同获金杯奖。

1981年在"全国旅游纪念品包装装潢评比会议"上，由北京绒鸟厂蔡德水和北京绢制品厂国清舟设计的《五福捧寿锦盒》荣获优秀奖。

1983年夏，第三届"中国工艺美术品百花奖评选大会"评出金杯奖3件（其中珍品2件），银杯奖6件，部优秀产品17件，优秀创作设计奖99件。北京市玉器厂的青金《万象更新》获金杯奖并被定为珍品；北京市地毯研究所"天坛牌"《永乐宫壁画》挂毯、北京市珐琅厂结晶景泰蓝5寸圆盘获优秀创作设计一等奖；北京市地毯研究所"天坛牌"《天坛古柏》挂毯，北京市玉器厂俏色玛瑙《松鹤延年》、玛瑙《十八罗汉》，北京象牙雕刻厂牙雕花卉《富贵盒》、牙雕仕女《梅妃》，北京雕漆工厂雕漆《鱼缸》获得优秀创作设计二等奖。

1984年3月，原民主德国举办"莱比锡春季国际博览会"，北京市地毯工业公司的"飞凤纹"地毯和北京雕漆工厂工艺美术家杜炳臣创作的《镂空雕漆花篮盘》双获金质奖；同年6月，第56届波兹南"国际博览会"上，"飞凤

纹”地毯再次获得金质奖。我国轻工业部部长杨波和副部长季龙、贺志华亲自将两枚国际博览会的金质奖章和奖状，转授给北京市地毯工业公司和北京雕漆工厂。



《镂空雕漆花篮盘》 杜炳臣设计 直径38厘米



《橘中二叟》 张凤起设计 高14.5厘米 宽8厘米

1984年4月底，第四届“中国工艺美术品百花奖”评审结果揭晓，共评出6个珍品奖，7个金杯奖和15个银杯奖。其中北京工艺美术系统青龙牌翡翠玉雕《田园声色》被评为珍品，天坛牌机抽洗90道高级手工地毯、象牙雕刻《花鸟》被评为金杯奖。1984年内，北京市工艺美术品总公司获奖产品还有，部优质奖：象牙雕刻人物作品；希望杯：料器盆景，象牙雕刻《明长城》《凌波仙子摆钟》，象牙雕刻与景泰蓝工艺结合产品《杨贵妃》；国家创作设计优秀奖：水晶内画壶，骨刻草虫摆件，玛瑙《敦煌掠影》《踩戏》，花丝银制《游轮》等；全国旅游内销工艺品奖：飒爽服、北京风景放大镜、骨刻蝈蝈白菜、壁镜雕漆挂画、旅游客厅全套金漆家具和书房全套金漆家具。

1985年7月21日，第五届“中国工艺美术品百花奖”评选结果揭晓，北京市玉器厂的玛瑙俏色《无量寿佛》被定为珍品并荣获金杯奖；北京绒鸟厂260道北京丝绒毯，北京料器厂的料器盆景，北京玉器厂水胆玛瑙《夜游赤壁》、俏色玛瑙《橘中二叟》，北京市地毯研究所《京剧脸谱壁挂》，北京市金属工艺品厂铜錾群雕《黄鹤归来》被评为银杯奖。北京市第一绣花厂机绣儿童抱被获部优质奖。

二是产品质量方面

1979年，北京市地毯五厂机抽洗地毯在全国地毯产品质量评比中获得第一名，在轻工业部年底召开的全国地毯质量评比中，该厂手工抽绞地毯获得第一名。同年获得北京市优质产品称号的有：北京市地毯五厂手工110道古纹式地毯、北京市地毯四厂PNB机织素毯、北京绒鸟厂春光牌绒鸟、北京市工艺木刻厂嵌银丝木座、北京珐琅厂京珐牌景泰蓝产品和北京市第二绣花厂玻璃纱手绣台布。

1980年7月，“全国景泰蓝、纪念章、金银首饰行业质量评比会”在京举行，北京工艺美术工厂景泰蓝瓶、北京珐琅厂景泰蓝盘、北京市证章厂纪念章和北京市首饰厂银戒指荣获第一名。

三是技术革新方面

1980年，北京工艺美术系统实现科研和技术革新1580项，其中北京珐琅厂实现电镀成型新工艺，使制胎、掐丝两道工序一次成型，效率提高4倍，成本降低1/3，合格率提高20%，获得了轻工业部科研成果三等奖。

1981年，在轻工业部科技成果评比中，北京市珐琅厂的“电铸成型新工

艺”获二等奖、“亚硫酸盐碱性镀金”获三等奖，北京市工艺美术研究所“浮雕电镀成型”获三等奖；北京市玉器厂的“人造金星石”获四等奖。

四是生产经营组织结构方面

20世纪80年代，北京工艺美术行业快速发展，1980年经北京市人民政府批准，正式成立“北京市工艺美术品总公司”。1985年全公司拥有2.5万余名正式职工；60多家企事业单位，其中有49个生产厂、12个经营服务公司、3个科研机构以及北京工艺美术出版社等多功能企业集团。全国有6300余家商店经销北京市工艺美术品总公司的产品，年销售额达4.2亿元；产品行销120多个国家和地区，年出口额1.17亿元。北京工艺美术总公司汇聚了一批工艺美术老艺人和优秀技艺人才。工艺美术师267人，其中大师级34人。当时北京工艺美术总公司为同行业的第一大企业。

1978年～1985年，北京工艺美术在国际上获奖的作品及部优、市优等产品共计84件。其中国际奖（金质、优秀）5件，国家金杯奖（珍品）13件（工艺品国际、国内评奖从80年代开始）。

1985年北京工艺美术行业发展达到高峰。1985年以后，北京工艺美术行业随着我国经济的转型，进入由计划经济向市场经济转折时期。在转折时期，北京工艺美术企业内部的职工思想观念、生产经营模式、产品结构，企业外部的竞争对手、经营渠道、销售对象、市场需求，发生了巨大的变化。在计划经济体制下生存了几十年的北京工艺美术企业，面临着新的考验。

四、社会主义市场经济时期

从20世纪80年代中期到90年代末，随着市场化的深入，北京工艺美术企业经历了巨大的变革。工艺美术技艺人员在克服经营困难的同时，做出了巨大的贡献。1990年3月，轻工业部为北京玉器厂大型翡翠山子《岱岳奇观》、花熏《含香聚瑞》、花篮《群芳览胜》和插屏《四海腾欢》四件艺术珍品创制人员颁发了集体创作奖励证书和奖金，中华全国总工会颁发了“五一劳动奖章”，并被国务院通报嘉奖。1995年完成国务院颁发给第十一世班禅的金印、金册、金匾制作，中国轻工总会对该工程制作集体予以表彰，颁发了奖状和荣誉证书。1997年北京珐琅厂完成北京市政府赠香港特别行政区礼品景泰蓝《普天同

庆》大瓶。北京雕漆厂完成北京市政府赠给澳门特别行政区的礼品雕漆大盘《花好月圆》。

20世纪90年代后，由于许多企业机制陈旧，队伍老化后继乏人，生产经营萎缩，市场占有率下降，北京工艺美术行业跌入了低谷。

第三节　当代北京工艺美术

1999年北京市政府主管经济的部门组建了北京工艺美术行业协会。从2003年起，北京工艺美术行业逐步地走出低谷，向复兴挺进。2003年是北京工艺美术行业发展的一条分界线。

一、北京工艺美术行业的复兴

在北京市经济和信息化委员会的领导下，北京工艺美术行业协会为推动行业复兴，开展了以下主要方面的工作：

1．行业立法

为贯彻落实国务院《传统工艺美术保护条例》，北京市政府于2002年9月颁布《北京市传统工艺美术保护办法》（以下简称《保护办法》）。《保护办法》就北京传统工艺美术品种、技艺保护；北京工艺美术行业的市场开拓、产业发展方向；北京工艺美术大师和珍精品的认定作出了明确的规定。该法规成为保护和发展北京市传统工艺美术产业的指导性文件。

传统工艺美术保护办法
文件汇编
北京工艺美术行业协会
2003 年 4 月

传统工艺美术保护办法文件汇编

2．政策支持

北京市政府建立传统工艺美术保护和发展资金，并把这一措施写进《保护办法》，每年拨款1000万元，用于基地建设、技艺抢救、带徒津贴、征集资料、作品创作、科研开发、展览交流等项目。在全国首先制定了大师带徒津贴制度，鼓励大师带徒传艺。2003年北京市工业促进局（现北京市经济和信息化委员会）制订《北京工艺美术发展规划纲要》，确定了发展北京工艺美术基本

思路和政策措施。

3．管理到位

北京市政府主管部门组织了行业专家、国家级大师和行业协会参加的北京传统工艺美术评审委员会、技术顾问组。建立专业组织体系推进产品创新，在创新中发现人才。目前，北京市已进行了四次评审北京工艺美术大师和民间工艺大师及珍精品认定工作。2006年北京市工业促进局按照国家发展与改革委员会的要求，完成了专家组和国家级大师的推荐工作。

4．人才培养

北京市针对工美行业人才队伍建设存在的机制不活、年龄老化、后继乏人、培养渠道断流、人才输送断档的问题，采取了组织行业培训、大师讲座及政府下发带徒津贴等方式，加大了培育人才的力度。为了提高大师与艺徒技艺传承的质量，北京工美行业坚持开展技术业务培训。自2003年始，共培训500余人次。目前共有带徒大师110人，带徒298名。这些工作为改善工艺美术行业技术队伍青黄不接的状况，确保传统技艺的传承，起了很大作用。

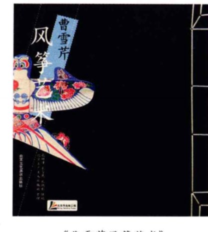
2008年，中共北京市委组织部、北京市工业促进局、北京市教育委员会、北京市人事局、北京市劳动和社会保障局等五部门，联合发布了《关于加强北京传统工艺美术高级人才队伍建设的实施意见》（以下简称《实施意见》）。围绕《实施意见》的落实，在市工业促进局的领导下，清华大学美术学院和北京工艺美术行业协会，共同举办了北京工艺美术大师高级研修班，实践传统工艺美术新学科，学历教育的途径和方法，对53名大师进行了培训。2009年4月和2010年4月，北京市经济和信息化委员会在北京工艺美术行业协会的配合下，组织工艺美术大师到中国台湾、英国进行文创产业的学习和经验交流，进一步提高了大师的文化素质和艺术修养。

5．抢救技艺

北京市政府从“北京传统工艺美术保护资金”中拨出专款，支持企业请回老艺人，对盔头、盘金毯、錾雕珐琅、金漆断纹、绢花、蒙镶錾雕、元代雕漆技法等13个濒危品种进行抢救。在复制样品的同时，整理技术资料，并在抢救中创新了一批作品。

加强工艺美术技艺资料抢救和整理工作，办好“工艺美术一报一刊”。从2002年起，北京工艺美术行业协会陆续出版《北京工艺美术报》和《工艺美

术家》杂志，受到行业内和文化艺术界的好评。为了更系统地对北京传统工艺美术技艺进行整理，政府出资组织相关专家、协会和出版社编辑出版了《京华瑰宝》《京工巧匠》等系列丛书。其中北京市出版工程北京工艺美术出版社出版的《曹雪芹风筝艺术》一书获得德国莱比锡2006年度“世界最美的书”。



《曹雪芹风筝艺术》

6．基地建设

在北京市经济和信息化委员会的领导下，北京工美产业以文化为依托，以奥运为契机，按照“创新中发展，发展中保护”的思路，努力实现北京工艺美术做特、做精、做强的目标。在政府规划的引导和支持下，北京传统工艺美术行业搭建四个产业促进平台。如建立了“京城百工坊”，为散落在民间的工艺美术大师提供了生存发展的条件；以通州区为基地，以“通州运河文化”为载体，集中工艺美术品生产企业，形成创意产业基地；建立房山石雕艺术园区，扩大汉白玉旅游产品的生产；提升北京工美大厦在全国工美行业的旗舰店作用，以及北京工艺美术博物馆在宣传北京传统技艺上独特的优势。从而规模地、区域性地挽救保留恢复和发展了众多工艺美术品种，形成了北京工美产业特色的名坊、名园、名店。

7．宣传展示

进行各种展示活动，充分宣传《保护办法》颁布后北京工艺美术发展方向所取得的成果。宣传大师、产品，吸引更多人才，促进企业不断创新。

从2003年起，举办北京工艺美术双年展，现已举办了四届。每届约有100家企业和100多名工艺大师参展。展出面积、参展人数、作品数量、展览内容等规模都超过以往。每次展览都受到国内外收藏家和商家的关注，参展作品基本上在下次展览前售出。北京工艺美术展览的品牌效应已经形成。

8．新品开发

许多企业和大师积极开发新产品，赋予传统技艺时代光彩。如北京工美集团有限责任公司、北京华江文化发展有限公司，开发了《奥运徽宝》等大量的奥运纪念品；企业和大师工作室完成了运动员入场用花丝引导牌、占位员服

装、礼花《笑脸》《脚印》；奥运公园的各类雕塑，以及奥运会“中国故事”北京小屋的实物布置等众多的项目。同时开发了适应北京内销市场需求的许多旅游纪念品和实用工艺品。2003年以来，经北京传统工艺美术评审委员会评审，有玉器、骨雕、景泰蓝、雕漆、金漆镶嵌、绢塑等门类，共19件作品，被评为北京市市级珍品。

9．拓展市场

2004年以来组织企业和工艺美术专业人员，先后3次到中国台湾进行工艺美术交流，3次参加和考察法国巴黎国际博览会和意大利米兰国际家居博览会，多次参加在北京、杭州、深圳等地举办的全国工艺品博览会和文化艺术博览会，连续5年组织企业参加“中国工艺美术大师精品暨旅游纪念品博览会”，共获得金奖83个。

在市委、市政府的关怀和领导下，2003年《北京市传统工艺美术保护办法》颁布的当年全行业就做到了扭亏。到目前为止，北京传统工艺美术的宫廷艺术和民间艺术共计158个门类。其中宫廷艺术有：以玉器、景泰蓝、象牙雕刻、雕漆、金漆镶嵌、花丝镶嵌、手工织毯（宫绣）、手工刺绣（京绣、宫绣）的“燕京八绝”为代表，计35个门类。民间艺术有：风筝、面人、泥塑、草编、麦秸画、水印刻板画、布贴画、玻璃画、黑陶、布玩具、羽毛画、彩蛋等计123个门类。从业人员3万多人。全市专营工艺美术商店4家，古旧艺术品、现代艺术品专营店32家，设有工艺美术销售部的大型商厦37家。产能100万元以上规模企业总数比十年前增加两倍；产值从2001年开始平均每两年翻一番。全行业适应市场经济条件下生存的机制已基本建立，正在步入复兴的起点。

二、关于北京工艺美术四个发展时期的反思

1．辛亥革命以后真正意义的宫廷工艺美术已不复存在

历史地看民间工艺美术始终随着社会和经济的发展与衰落，或发展、或衰落，真正意义的宫廷工艺美术则不然。辛亥革命推翻了大清封建王朝的统治，内务府造办处随之解散，为皇宫劳作的艺人有的还乡，有的散落京城。从封建王朝被推翻的那一刻起，真正意义的宫廷工艺美术所具有的，统治者高度重视、不计工本、不计时间、穷极技艺的属性消失殆尽。最根本的原因是宫廷工

艺美术品不再为宫廷所有，而是进入市场成为商品了。

虽然宫廷工艺美术的技艺仍在一代一代地传承，品种仍不断地延续，但工艺品进入市场后，作品属性除了艺术部分外，商品属性不容忽视地挤占进来。这时的宫廷工艺美术品创作，受到商品属性的制约，无论艺人还是经营商家，在施展技艺创作的同时，马上就会思考两件事：一是市场需求。没有需求的不做；二是利润。没有利润的不做。基于以上两点必然要进行成本控制，限定用料、用工，必然导致艺人水平不能充分发挥。因此真正意义的宫廷工艺美术品在封建王朝被推翻的那一刻起，便不存在了。

2．四个时期的特点

第一清王朝被推翻至抗日战争全面爆发前夕，北京传统工艺美术虽一度繁荣，但不过是炒封建清王朝的“剩饭”。因为当时没有政府的关注、政策的倾斜和高等文化人士智慧的支持，产品制作完全市场化。其特点是“四多一少”，即工艺美术订购单多，出口产品多、获国际奖的品种多、假古玩多，但传世之作少，甚至没有。

第二抗日战争全面爆发到新中国成立前，国家战乱使北京传统工艺美术陷入灭顶之灾，优秀的传统技艺险些断送。其特点是：凶险面前，生死难卜、苟延残喘。

第三新中国成立后的计划经济时期，由于北京传统工艺美术具备艺术性和商品性的统一，能够解决就业，发展出口支援社会主义建设，同时又可以作为国礼在政府对外交往中发挥积极的作用，所以政府和文化界的权威人士都给予大力支持。这一时期艺人的地位、艺术创作和技艺传承的自觉性都空前的提高。

尽管“文革”期间，创作和生产一度受到了影响，但在党中央、毛主席和周总理、朱委员长等老一辈无产阶级革命家的关怀和支持下，工艺美术行业仍然在支援国家建设中发挥了巨大的作用。

这一时期行业内涌现了许许多多的著名大师，留下了许许多多的传世之作。北京传统工艺美术在世界市场上独树一帜的地位，就是这一时期确立的。

这一时期末，北京工艺美术行业初步进入市场经济，在适应市场经济的过程中遇到了相当大的困难。但在人才、技艺等方面奠定的坚实基础，为企业日

后在适应市场经济中复兴，创造了条件。

这一时期的特点是：一是为了社会主义建设的需要，政府充分发挥手工艺品创汇作用，全力支持和推动行业发展，不仅在政策上给予支持，而且开办中高等专业院校，加大人才的培养，成立专门机构进行学术研究。二是“文革”期间使政府功能一时受到干扰，对行业有所影响。行业有所恢复是在老一辈无产阶级革命家的支持下实现的。三是这一时期的成果，成为北京工美行业适应社会主义市场经济的坚实基础。

第四社会主义市场经济时期，工美行业完全被推入市场。北京市人民政府颁布的《北京市传统工艺美术保护办法》，在帮助扶持北京传统工艺美术行业建立适应市场新机制，调动技艺人员积极性，总结传承传统技艺，加大开发创新力度，促进行业走出低谷步入振兴方面，起到了决定性的作用。政府为了提高工艺美术大师的创作水平，组织他们到高等学府进修，同时还带领他们走出国门，到欧洲著名的艺术学院、国际展会参观、学习、交流，开阔眼界、思路，提高艺术修养和创作水平。

目前全行业从业人数已达到20世纪80代的水平，全行业各项经济技术指标已达到新中国成立以来的最好水平。

这一时期的特点是：第一企业和工艺美术大师完全被推入市场，行业坠入低谷。第二北京市政府以最大的力度扶持传统工艺美术。首先是立法，以法规的形式确保扶持的力度，推动企业走出低谷，健康发展。其次是送大批技艺人员到高等学府进修，赴欧洲和中国台湾考察学习和交流，提高技艺人员的综合素质，更好地传承传统技艺。

3．相比古人我们尚有差距，但发展是总体趋势

从以上四个时期的特点看，尽管建国以后由于经济的发展，传统工艺美术中的宫廷工艺美术品都已具备了商品性和艺术性双重的属性，不会轻易地出现真正意义上的宫廷工艺美术品，对这一时期北京传统工艺美术客观的公正的评价是：北京工艺美术的发展是不容置疑的总体趋势。

回顾传统工艺美术的发展史，民间工艺高手，连同丰富多彩的工艺品，被封建王朝招募，为宫廷服务。使“原生态”的品种摆脱了原有的特色，使之具备能够代表国家水准的宫廷风格，当时的政府不仅注入了人力和财力，更重要的是组织学问高深人士注入高品位的文化内涵，使之提升成为了代表国家风范

的宫廷工艺美术品，带动了传统工艺美术整体的变化。这是我国传统工艺美术从原生态向宫廷工艺美术发展的基本的规律。

对辛亥革命后北京传统工艺美术的四个时期分析，新中国成立以后，无论是计划经济时期，还是社会主义市场经济时期，由于经济建设，弘扬民族文化，抢救非物质文化遗产的需要，政府在政策、资金、调动技艺人员积极性、搭建销售平台等，始终对传统工艺美术的发展给予了全面的支持。在传承技艺、提高技艺人员文化素质上，不仅在企业内部推行师徒传艺的制度，还开办专业院校，开办长短期结合的培训班，并且组织技艺人员到国外相关艺术院校考察、培训和交流。这种全方位推动传统工艺美术发展的措施，体现了政府的重视和文化的注入，尤其是政府重视至关重要。宫廷工艺美术带动民间工艺美术的提高，促进了传统工艺美术整体提高，遵循的是同一规律。

为什么传统工艺美术的发展要遵循政府的重视和高等文化的注入的规律呢？

首先是传统工艺美术是国家和民族的特有名片，彰显着中华民族悠久的历史、优秀的文化、高超的智慧和卓绝的技艺，在加强国际和民族之间友好往来，丰富美化人民生活，起着其他行业及产品不可替代的重要作用。

其次是传统工艺美术，特别是宫廷工艺美术，使用材料昂贵稀有，以特种技艺手工创作为主，生产时间很长，如果没有国家在材料上、技艺上的储备，靠民间很难完成急需的国礼和国家重要馆所及外事礼宾部门的陈设任务。

最后是人才培养周期长。工艺美术创作是综合艺术的体现。要求技艺人员要有深厚的民族文化基础，扎实的美术功底、技艺实力，丰富的生活阅历和创作经验。培养和造就一名工艺美术大师不仅要有自身的努力，作为政府还要在他们成长的每个阶段提供再教育的机会，不断地对他们的作品进行评比，开展荣誉称号的评定，不断地提高他们的艺术修养，激发他们的创作和传承技艺积极性，保障珍精品层出不穷，优秀的技艺人才不断涌现。

由此可见，政府关注和高等文化注入，是推动工艺美术行业发展，特别是宫廷工艺美术发展的，唯一可行的措施和必然遵循的规律。

第四节　北京工艺美术的复兴成果

一、当代的传统工艺美术品是收藏的最好选择

当前社会收藏古玩盛行，但收藏到真正的古玩的人肯定是少数。历史上古玩收藏热的同时，由于经济利益驱动，必然使造假技术相应而生，造沁、造包浆、造铜锈……无所不能，形成了仿造的行业。假古玩充斥市场并不只是当代所为。对收藏爱好者来讲，千辛万苦、耗尽资财、满腔热情地收藏到了假古玩，经济上受到损失不说，精神上也受到极大的刺激。更可悲的是收了假货不知道还当好货收起来。面对这种局面，明智的收藏爱好者应该把收藏的对象，转移到现代工艺美术大师创作的，代表当代传统工艺美术水平的作品上来。

当代的传统工艺美术精品确确实实是收藏者最好的选择。

1．现在比过去原材料选择的余地要大，质量要好

这一点在收藏的主要品种玉器上表现得最充分。19世纪前和田玉的开采技术远不如现在，玉材的采集充其量只能到浅地表层，所选的玉料不过是“矮子里面拔将军”，根本不能和现在玉器加工使用的材料相比。就连皇帝玉玺也是“有脏有绺”，不是那么精到。翡翠也是如此，现在“种、水、色”俱佳的材料，到纯净之极的“冰种”，在一百年前是很难见到的。主要原因是，现在开采的深度和广度都在加大，提供工艺品创作的材料选择也不断增多。用于制作中式精品家具的贵重木材在20世纪70年代前，不过是花梨、红木、紫檀。现在随着流通领域的扩大，应用国内外的贵重木材种类增加了很多。

2．工具革新增加了作品的表现力

从20世纪50年代中期，北京工艺美术行业兴起的技术革新。如过去琢玉水凳要用双脚不停地踩踏，现在新型的磨玉机用电动机驱动，同时采用新型的金刚砂磨玉工具，取代了葫芦片轧砣。再如花丝镶嵌焊接和料器制作用火，原来都是用嘴吹。现在都改成了乙炔喷枪。过去象牙雕刻完全用刻刀，现在采用了蛇皮钻，等等。这些技术革新项目减轻了笨重的体力劳动强度，提高了劳动效率，而且还使产品的质量大大提高，同时提高了作品的表现力。

3．当代工艺美术大师的综合素质要高于他们的前辈

新中国成立后，特别是改革开放以来，国内外文化信息的交流空前广泛。在工艺美术大师的艺术经历中，不仅能不断地总结传统经验，而且还能在专业院校，学习中西方美术理论和探讨中西方艺术形式的精华。他们的文化水准决定了他们能够博览群书，丰富自己的创作题材。他们通过和国内工艺美术同行的交流，可以汲取姊妹艺术的创作经验，提高自己的艺术表现力。现在强大的媒体功能，还可以使他们尽早了解国内外艺术界的发展趋势，掌握适应社会需求的资料，等等。这一切是靠"口授心传"学习技艺，靠到书馆听评书、大鼓书来了解历史故事、神话传说，到戏园子听戏丰富自己的创作题材的前辈们绝对不可比的。

正是由于这三条，新中国成立以后的传统工艺美术，无论是宫廷工艺美术，还是民间工艺美术，都涌现出来一批技艺精英，都有卓绝的珍精品问世。

二、北京市级珍品

2003年以后至今，北京市传统工艺美术评审委员会评出北京市级珍品19件。

1．玉雕《奥运徽宝》

设计：北京工艺美术大师　郭鸣

助理工程师　孟繁放

助理工艺美术师　徐东　尹博文

制作：中国工艺美术大师　蔚长海　王希伟

北京工艺美术大师　董毓庆　张仁　马慕良

技工　郭鹏屹

单位：北京工美集团有限责任公司技术中心

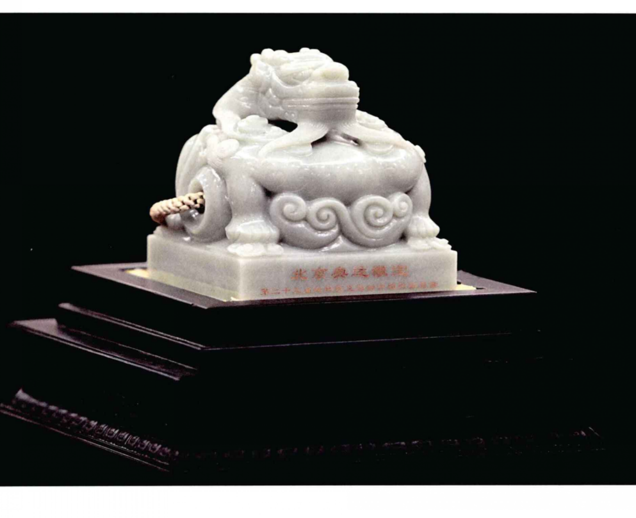
玉雕《奥运徽宝》由北京工美集团有限责任公司技术中心设计。该作品分别存放在国际奥组委洛桑总部和中国奥组委。《奥运徽宝》原料选自我国新疆和田的青白玉。章台边长112毫米，代表现代奥运兴起112年；章台高29毫米，象征29届奥运；钮高96毫米，象征中国陆地面积960万平方公里；徽宝高13厘米，象征中国13亿人民心向奥运。徽宝绶带、宝盉等附件，也都赋予了北京奥

运会的象征意义。

在最重要的徽宝制作过程中，先请清华大学美术学院雕塑系毕业生丁海涛雕塑徽宝的泥稿、翻制硅胶模、浇注石膏模型，修整成为1：1徽宝石膏小样；再交由王希伟、董毓庆按样一丝不苟地琢成玉雕徽宝，是现代学院雕塑与传统琢玉的完美结合。

《奥运徽宝》采用北京传统的琢玉、木刻、结艺、篆刻、匣囊、装裱六种工艺，是我国传统文化和奥林匹克精神的完美结合。

北京制作玉雕《奥运徽宝》是奥组委对北京工美人的信任，也是北京工美业千载难逢的幸事和骄傲。《奥运徽宝》作为中华文化的结晶，载入世界奥林匹克史册。



2.大型景泰蓝《德胜鼎》

设计：中国工艺美术大师　张同禄

制作：张同禄大师工作室

单位：北京库鹏象牙雕刻有限责任公司

作品是对北京2008年举办奥运会取得圆满成功的美好祝愿，由中国工艺美术大师张同禄创作。设计者在创作意识和观念上与时俱进，运用传统技艺准确地再现了主题。

作品高2.08米，以中国古老文明的象征——鼎作为主体，寓意尊严、鼎盛，祈愿祖国国运昌盛，民族兴旺。鼎下为四只大象，寓意万众一心，团结祥和，万象更新，国泰民安。鼎上坐落着北京著名的古建筑德胜门的造型，取得胜凯旋的含义，寓意江山永固，凯旋常胜。

作品设计上打破了传统的鼎的模式，历史上的鼎非圆即方。而设计者从主题出发，鼎是上有城楼下安象，使作品的内涵广大而深邃，在我国鼎类设计中尚属首次。在工艺上，为了渲染主题，设计者合理地运用了传统的景泰蓝、花丝镶嵌、玉雕、金属錾雕、木雕等五类技艺，并把其中的各类技法融会贯通，确保作品富丽典雅、珠光宝气，整体稳重和谐、局部玲珑细腻的最佳艺术效果，是当前运用各种传统技艺种类最多、表现手法最为丰富的一件作品。



3．北京金漆镶嵌《香山勤政殿宝座》

设计：北京工艺美术大师　柏德元　郭义华　万紫　秦崇礼　周毅

制作：高级技师　王学斌

单位：北京金漆镶嵌有限责任公司

这是北京金漆镶嵌有限公司制作的一件工程浩大、气势宏伟、金碧辉煌的金漆镶嵌作品，具有四个特点：一是规模宏大。长7.45米，宽6.40米，高4.02米。包括屏风、宝座、足踏、地台等主件和宝扇等配件，总重量达4吨，是近二十年来北京漆艺界最大的作品。二是选料精良。作品型胎采用上等红白松，雕刻部分选择质地细腻的上等楸木，髹漆部分采用腰果合成大漆，贴金部分选用24K金箔约3万张。三是技艺复杂。运用了北京金漆镶嵌的各种技艺。如复杂木胎的严谨制作组合；采用镂雕，圆雕，深、浅浮雕等多种技法雕刻；“一麻五灰十八遍”的繁复髹漆工艺；百宝镶嵌工艺和贴金工艺等。四是传统与现代技艺结合。创作上坚持传统技艺与现代电脑设计相结合。香山勤政殿在新中国成立前已被焚毁，制作该殿中的宝座及系列配件，参照故宫保和殿、乾清宫及颐和园仁寿殿的相关陈列品，并要在造型、纹样、结构上重新揣摩创作。

特别是结构设计，要便于移动和拆装，必须打破清代就地整体设计制作、整体安装的旧例，利用电脑设计出拆移方便、拼装坚固的结构。这也为北京传统金漆镶嵌采用电脑设计丰富工艺手段，开了成功的先河。



4．大型骨雕《故宫》

设计：北京工艺美术大师　王华安

制作：北京工艺美术大师　王华安

高级技工　张淑兰等

单位：北京进茂骨雕工艺品有限责任公司

大型骨雕《故宫》特点：一是用时、用工、用料都为骨雕工艺史之最。作品完全按照紫禁城建筑全景创作，占地48平方米，由20多名技艺人员历时9年完成，共用两万余头牛的腿骨，加工成十几万组部件。无论是紫禁城中近千间殿堂屋宇的滴檐瓦垄、斗拱椽檩，还是众多的鼎、炉、日晷、兽等器物，乃至细如发丝的局部，都刻画得精巧入微。二是骨雕艺术产生了历史性的飞跃。骨雕技艺虽历史悠久，但以制作首饰和小摆件为主。20世纪80年代，出现了骨包镶工艺，但艺术档次提高的幅度不大。这件表现世界上规模最大的皇家建筑群的骨雕作品，将骨雕工艺的平刻、浮雕、立雕、包镶和拼接等技艺融为一体，表现出了很高的工艺水平，为业内外所震撼。这不仅为骨雕技艺在表现古建筑上开辟了新的创作领域，而且还使骨雕的艺术表现力和价值，产生了历史性的飞跃，是骨雕工艺史上的创举。



5．大型玉屏风《华夏一百文人图》

设计：中国工艺美术大师　姜文斌

　　　北京工艺美术大师　赵琦　陈江

制作：工艺美术师　万洪涛　高轲　李萌

单位：北京玉缘玉雕艺术有限公司

《华夏一百文人图》由中国工艺美术大师姜文斌领衔创作，高2米，宽6米。原材料为辽宁岫岩产重2吨的一整块老黄玉。难得的是在按设计裁切成片剜脏去绺后，每片的色调、光度、纹理基本一致，是大自然为该件作品创作千载难逢的造化天成。

创作的宗旨是用永恒的玉雕形式记载从老子到鲁迅等一百位文学大家的风采，体现炎黄子孙在人类文明史上树立的一座座丰碑。立意如此高、新、绝，设计制作难度非同寻常：一是技艺人员必须把握每个文人的性格特征和社会背景，要做大量的案头工作；二是在刻画这些历史名人时，既要鲜明地表现其神韵特征和文化背景，又要符合玉雕制作规律，因材施艺；三是整个画面采用散点透视的方式，按历史时期，将100位文化名人疏密得当、错落有序地连缀起来；在局部画面采用焦点透视的方法，使每位个性鲜明的人物与景物远近虚实独立成景。

作品经三年创作完成，精美宏大，体现出创作者不愧为有通盘经营能力的设计和有高深技艺的人才。



6．高档金漆镶嵌屏风《锦绣前程》

设计：北京工艺美术大师　柏德元

高级技师　王学兵

制作：集体

单位：北京金漆镶嵌有限责任公司

金漆镶嵌屏风《锦绣前程》成为北京市级珍品，一是技艺应用全面。金漆镶嵌的传统技艺有雕填、刻灰、镶嵌、彩绘四大项。一般在一件作品上只采用一两项，该作品运用了金漆镶嵌的全部传统技艺，而且运用得恰到妙处。特别是正面图案，采用镶嵌工艺中难度最大的斩嵌表现怒放的鲜花，百宝嵌利用嵌石天然的色彩把艳丽多彩的鲜花表现得栩栩如生，整个画面生动丰富。二是漆色创新，具有时代特征。作品在漆地制作上打破了金漆工艺品或黑或红的单一底色程式，颜色深浅轻重变化丰富，虽然加大了漆地的制作难度，却增强了当代环境的装饰功能，其效果非常醒目。三是作品规模宏大。资金、原料和技艺人才的储备，是驾驭如此大型作品的保障。目前本市只有北京金漆镶嵌有限责任公司有能力创作这类产品，即使以后通过复制也难以达到如此高的水平。



7．大型绢塑《大唐风韵》

设计：北京工艺美术大师　滑树林

制作：工艺美术师　滑淑玲　刘兰香　贵宗媛　苏秀玲

单位：北京市北洋旅游工艺品厂

《大唐风韵》是北京绢塑工艺史上划时代的作品，是北京民间工艺的第一件市级珍品。该作品定为珍品，一是全面发展传统工艺。从头手、身形、服装到组装，整个工艺重新进行了改造和设计。在保持丝绢为主的前提下大胆使用新材料，有十几项绢塑技艺从未有过的工艺创新。特别是身形部分，保证合理、舒适的比例，又要使形体能适应特定的人物神态。二是全面提高北京绢塑工艺水平。由于工艺的改革，使该作品产生了与以往绢塑产品不同的艺术效果。全面提高了北京绢塑的艺术水平，对绢塑工艺的发展是一个贡献。三是激励北京民间工艺发展。北京绢塑属于民间艺术的范畴。由于材料和技术等原因，民间工艺中近五十年来，仅此一组市级珍品。对北京民间工艺的创作发展，具有很大的激励作用。



8. 巨型景泰蓝瓶《国泰万兴》

设计：中国工艺美术大师　戴嘉林

制作：集体

单位：北京珐琅有限责任公司

作品是北京正宗景泰蓝高超技艺的综合体现。瓶体高178厘米，木座高52厘米。在设计上以北京市花、市树和孔雀、群鸽等组成花鸟图案，布局美观，层次丰富鲜明，传达了欣欣向荣、和平昌盛的气息，体现一流的艺术功力。运用传统景泰蓝的艺术语言表现当代的主题，表达了祝愿国泰万兴、前程似锦的美好寓意。

作品制作历时半年，每道工序精益求精。在掐丝上，丝工极为流畅准确，形象逼真。在点蓝上，用色极为丰富达三百多种，色调过渡细腻自然，整体画面姹紫嫣红，金碧辉煌，尤其是大面积的白色釉料的应用极为大胆。风险最大的是烧蓝工序，因瓶体高大粗壮，分为口、腹、足三大部分，盘制的大炉直径1.2米、深2米，要在炉膛内用煤火烧十几次才能成活。每次提前4小时点火，在火候掌握上要有特殊的功力，稍有不慎则前功尽弃。入火时要保证作品不能变形和磕碰，修火技术非同一般。余下磨工镀金工序也相当严格。整件作品的完成，是各道工序高水平的组合，同时是整体监制、调动、衔接等高水平管理素质的体现。这在当前景泰蓝界是非常难得的。因此这件作品成为北京市级珍品。



9．巨型翡翠玉雕《中华佛韵》

设计：中国工艺美术大师　宋建国

制作：中国工艺美术大师　宋建国

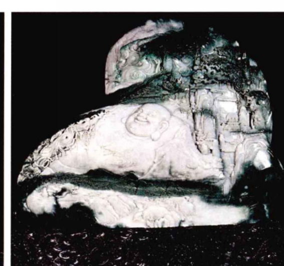
单位：北京工艺木刻厂有限责任公司

《中华佛韵》高276厘米，长215厘米，宽高129厘米，重1340千克。从原料成色、体积、主体和纹样设计、工艺表现的高难程度、巨额的投资等全方位考评，《中华佛韵》既气势壮观，又精湛无比，集中体现了北京玉器高雅、脱俗、华贵、深邃的技艺。

《中华佛韵》为高档缅甸冰种翡翠制成，质地细腻，通体明洁，色泽透春带彩。以佛教文化为题材，造型气势雄浑、章法排列有序，前面释迦佛端坐中央，宝相庄严，身后立着阿难、迦叶两大弟子，四大菩萨围绕释迦佛两侧，四大天王各持法器威猛伟岸，大护法韦陀双手合十而立，大梵天、帝释天脚踏祥云飘逸而至。菩提树下更是意境非凡，栩栩如生的十六罗汉神态各异，解释玉成佛身、石显佛性，自然构成众星捧月聆听心法的精妙之图。

作品背面祥云中翠龙双飞，白马寺与四大佛山错落有致，更有胸怀广袤仰天大笑的未来佛弥勒神态怡然，给人无限的欢乐和超凡脱俗的享受。作品下衬紫檀须弥宝座，设计合理、工艺精良与主体相得益彰。





10．《盘金丝毯》

设计：北京工艺美术大师　曹艳红

制作：织毯技师　王国英

　　　北京工艺美术大师　康文生

单位：北京市地毯五厂

盘金丝毯是北京市政府传统工艺美术保护和发展资金支持，由北京市地毯五厂完成项目，是第一批抢救濒临失传的北京传统技艺和品种。御用盘金丝毯在辛亥革命以后就无人再做，技艺失传百年经挖掘再现。

织毯大师和技艺人员在北京故宫博物院的支持下，对遗留文物进行了多次研究，经过设计和试制，终于在没有文字资料参考的情况下，总结研制出制作盘金丝毯的八道工序和十一种织作技法的新型制作方法。盘金丝毯的操作工艺及作品的艺术效果，得到了故宫博物院、著名丝织和工艺美术三方面专家的认可。由于盘金丝毯工艺复杂独特、料贵工重，目前在全国地毯行业中唯北京先行并独有。



11．白玉薄胎《八宝吉祥炉》

设计：中国工艺美术大师　柳朝国

制作：中国工艺美术大师　柳朝国

　　　高级技师　杨江

单位：北京朝阳雍玺玉器厂

薄胎琢玉是一项高难技艺。首先要对原料的色泽、质地、结构等方面进行严格的筛选。由于原料的局限，大部分的薄胎制品是规格较小的鼻烟壶、直径不大的花瓶和结构简单的碗碟等。遇到可以制作白玉薄胎《八宝吉祥炉》这样大规格作品的材料非常难得，而且投资巨大。

制作大规格的结构复杂的作品，难度异乎寻常。将器皿薄壁琢磨制到1毫米左右，达到半透明的状态，还要在上面浮雕出图案。在制作器皿上的各种复杂纹样装饰的耳、足的过程中，要采取特殊的方法使器皿整体受力均衡，还要防止琢玉工具在高速旋转中使细小颗粒迸溅，稍有不慎就会引起整体炸裂，前功尽弃。制作这类作品，要求技艺人员有高深的功力，对其意志、耐力、体力，也是一种极限性的挑战。

白玉薄胎《八宝吉祥炉》由于投资大，雕琢和抛光过程存在极大的风险，成功率很低。作品一经问世即为珍品。



12．大型珠宝花丝镶嵌《天坛祈年殿》

设计：中国工艺美术大师　王树文

制作：中国工艺美术大师　王树文

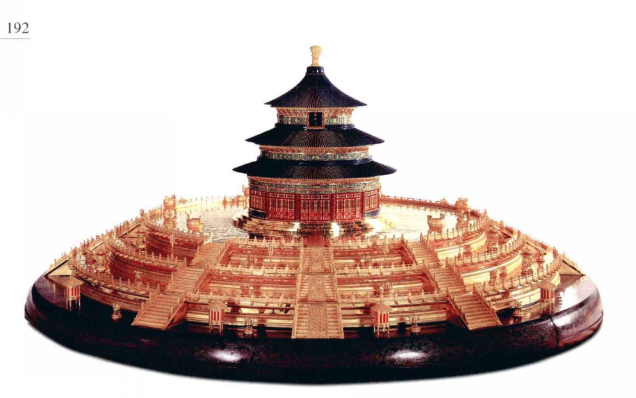
高级技工　李北海　柴学朝　郭平顺　李永广

胡桂丰　崔运桥　袁长军

单位：中国工艺美术大师王树文工作室

作品高1.3米，宽3米。不仅展示了天坛祈年殿的雄伟辉煌的外貌，还独出心裁地确立“走进天坛祈年殿”的理念，采用传统花丝镶嵌技艺，辅以电子遥控技术，把祈年殿打开，呈现出了祈年殿内部丰富、精美、壮观的建筑结构，体现了季、月、节气、天圆地方、天人合一等中国传统深邃博大的文化内涵。

作品完美地表现了北京传统花丝镶嵌中堆、垒、攒、焊等各种复杂的技巧，还采用爪镶、无缝镶等多种镶嵌技法。在作品的不同部位镶有天然钻石、红宝石、蓝宝石、绿松石、青金等十几种宝石两万多颗，使作品在雄伟壮观中呈现出珠光宝气、瑞彩缤纷的艺术效果。



13．大型翡翠玉雕《开天辟地》

设计：中国工艺美术大师　李博生

制作：高级技师　林海峰　林海强

单位：中国工艺美术大师李博生工作室

《开天辟地》是中国工艺美术大师李博生，取材于古代徐整《三五历记》中的《盘古开天》典故创作的。这件作品虽然是以翡翠为原料，用传统琢玉技艺创作的，但绝不是仅仅用传统玉器的意义来考量和品评的玉器，而是一件直抒作者胸臆的，能够直接引起观者强烈审美共鸣的艺术品。在这件作品面前，我们分明听到盘古在劈开混沌世界时，惊天动地、响彻宇宙的巨响；分明看到，在带着烈焰的顽石倾泻中，盘古强悍的勇于面对一切艰险、敢作敢为的身姿，以及他那金刚力士般坚韧的目光和面容。盘古的造型是以背部为主视图，而脸掩映于肩后，全身肌肉紧绷，毛发随火焰升腾而起，形态把握在身体由蜷缩过渡到伸展的瞬间。强调了整件作品的动感力量。



整件作品如同一首颂歌，歌颂我们缔造万物的祖先，歌颂着从古至今所有勇于排除困难和桎梏，勇敢奋进的人们。

14．景泰蓝工艺与多种工艺结合作品《祥龙晋宝》

设计：中国工艺美术大师　张同禄

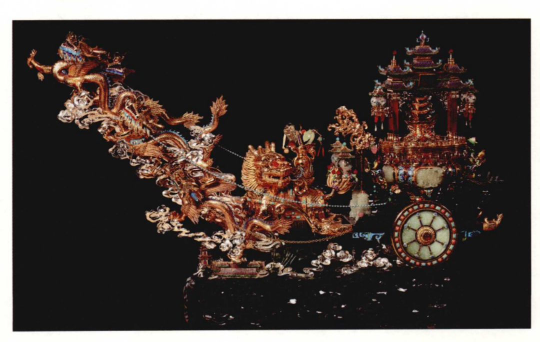
制作：高级技师　李佩卿　武卫国　李淑舫　杨香林　郭平顺

　　　技师　李玉兰　赵晓亮

单位：北京禄颖兰釉艺工艺品有限公司

景泰蓝结合多种工艺制作的《祥龙晋宝》是张同禄大师以全新的设计理念及五十年的艺术积淀，在传统文化的基础上，又赋予现代艺术理念的一件力作。作品主题庄严奔放，凝聚了中华民族威严、神圣、团结、腾飞、不可战胜的力量。

《祥龙晋宝》打破了景泰蓝单一的形式，把景泰蓝、花丝、铜錾雕、银蓝、内画等多种工艺巧妙地组合在一起。五条向上腾飞的巨龙，在没有任何辅助支撑的情况下，引领一只拉着聚宝盆的麒麟，给人一种吉祥如意，财源滚滚的美好遐想。采取了在传统工艺中不常用的"应龙"造型，用内接的高难手法，巧妙地把五条巨龙组合在一起。在制作中，给应龙的翅膀用漂亮的银蓝进行处理，把中国人来对龙的想象和表现推向了顶点。同时运用花丝工艺的堆、垒、编、掐、攒、剔、錾和烧蓝等全部技法，还采用了特殊的处理技巧，使外部看不到任何焊接的痕迹。



15．大型剔红壁画《和园观潮图》

设计：中国工艺美术大师　文乾刚

制作：中国工艺美术大师　文乾刚

雕漆工厂厂长　王为达

北京工艺美术大师　陈厚棣

高级技师　李清安　栾玉梅　赵进英　马玲双

单位：北京雕漆工厂

《和园观潮图》高2.16米，宽3.42米，由中国工艺美术大师文乾刚领衔创作。作品以红松为木胎，髹10毫米天然大朱漆，再经手工雕刻而成，用工1860个，历时15个月。是中国雕漆史上体量最大的单件作品。该作品的问世对传统雕漆工艺的发展有着极为重要的意义：一是作品首次把雕漆技艺引入现代壁画领域。历史上雕漆工艺只限于案头陈设和家具。《和园观潮图》创作成功，开传统雕漆技艺用于现代壁画装饰的先河。二是多处创新，丰富了雕漆的工艺技法。在构图方面，采用中国传统画散点透视的同时，采用了西洋绘画焦点透视的方法，使画面的各种景物随虚实产生远近变化，体现宽广深邃的意境。在刻画主体景物钱塘江潮水时，对传统雕漆的水丝技法进行变革，使江水具有起伏汹涌的生动效果；在天空的表现上，大胆采用大幅度的曲线，使空间具有深远、流动的感觉。这些技法在雕漆工艺上形成了新的突破，为今后的制作提供了成熟的经验。



16．雕漆《鼎盛中华》

设计：北京工艺美术大师　郭鸣

中国工艺美术大师　殷秀云

工艺美术师　贾亦显

制作：中国工艺美术大师　殷秀云

技师　苏启明　宋秀珍

单位：北京工美集团有限责任公司技术中心

《鼎盛中华》是为庆祝中华人民共和国成立60周年创作的献礼作品。长140厘米，宽110厘米，高209厘米，经反复设计造型图稿，锻铜内胎，髹天然大漆240多道、漆厚12毫米，手工雕刻、磨光历时两年十个月完成。

《鼎盛中华》的问世，在传统雕漆工艺的继承和发展上有着极为重大的意义。一是取青铜器"后母戊"鼎的造型，将传统与现代结合，展示了歌颂、赞美祖国的主题，是具有浓郁特色的纪念性优秀作品。二是在工艺技巧上进行创新，丰富了明清工艺技法。在纹样上寓意民族团结和新中国的60岁生日，以连绵不断的回纹象征祖国昌运恒久，以四方神表示人与自然的和谐发展。

为了确保雕刻效果，采用橡皮泥塑浮雕的小样，并在髹漆小板上进行反复试刻的工序，为今后的制作提供了成熟的经验。



17．象牙雕刻摆件《九州欢腾》

设计：北京工艺美术大师　郭鸣

助理工艺美术师　冯超

北京工艺美术大师　李国栋

技工　何行建

制作：中国工艺美术大师　时金兰　李春珂　柴慈继

高级技师　杨建

单位：北京工美集团有限责任公司技术中心

《九州欢腾》是为庆祝中华人民共和国成立60周年创作的献礼作品。长220厘米，高66厘米，宽68厘米，重约200千克，耗时两年多完成。

以中国30处列入世界文化遗产的风景为背景，采用整支象牙和拼镶技巧，以载歌载舞的场面表现56个民族大家庭，烘托出普天同庆新中国甲子华诞的热烈氛围。利用了象牙形体、质地展现制作技巧的完美高超，体现了颂祝中华人民共和国成立60周年的创意。

传统牙雕技艺与现代科技结合。《九州欢腾》在制作过程中，综合运用圆雕、浮雕、镂空雕等工艺技法，尤其是采用了红外线测准仪、激光雕刻等现代科技手段，确保了作品上文字、图案的清晰、规范、准确。为今后的制作提供了比较成熟的经验。



18．花丝嵌宝《万佛金刚宝塔》

设计：中国工艺美术大师　王树文

作者：高级技师　柴晓健　池洪才　柴学民　袁常君　李建炎

单位：北京东方艺珍花丝镶嵌厂

作品长1500厘米、高260厘米、宽1500厘米，参考故宫明代木制三开三世佛龛和乾隆发塔，采用白银镀金，运用传统花丝镶嵌工艺的掐、填、攒、焊、堆、垒等工艺，将气势宏大，玲珑精巧融为一体。作品以象牙、红宝石、蓝宝石、松石、青金等名贵材料镶嵌而成。

作品上的九百九十九尊佛像，采用柬埔寨产天然红宝石雕刻而成，尤其是塔前的阿弥陀佛和塔内的如来三世佛是非常罕见的。

作品受明佛龛的启发，能够用声光电的现代科技手段打开塔身，展现塔内精美的红宝石三世佛和象牙花丝结合的千手千眼观世音、文殊和普贤菩萨像，塔内同时出现瑞彩缤纷的佛背光，使三世佛和众菩萨的艺术造型更加华美庄严，为作品增加了新的内涵，让人耳目一新。作品历时六年，达到了难得的艺术效果。



19．《翡翠观音》

设计：中国工艺美术大师　宋建国

制作：魏振华

单位：北京工艺木刻厂

作品高75厘米，宽38厘米，厚20厘米，采用高档缅甸翡翠制成。通体阳俏绿春色带彩，材质温润细腻。观音菩萨头戴阿弥陀佛宝冠，顶光宝珠光芒四射；右手持翠绿宝珠；左手托吉祥如意；脚下潺潺流水，盛开的莲花在流水中俏然挺立。作品还琢有昂首喷水，托着翠珠的巨龙。观音造型生动、体态丰满匀称、神态超凡脱俗、怡然大方，完美地呈现观音菩萨慈悲为怀、普度众生的仪态庄严。



作品配精心雕刻的印度小叶紫檀长方形宝座。随形木座上下分为三层，宝座精致的木栏杆，完美体现出宫廷小器作的工艺特点。

作品俏色达到了很高的水平，将原料天然固有的种、水、色三方面突出得淋漓尽致。整件作品从材料到工艺，堪称不可多得的珍品。

三、北京的中国工艺美术大师和市级工艺美术大师

2003年至今，北京传统工艺美术评审委员会评出北京市工艺美术大师192名，其中由国家评出北京的中国工艺美术大师34名。

1	中国工艺美术大师	李博生	玉器
2	中国工艺美术大师	蔚长海	玉器
3	中国工艺美术大师	高　祥	玉器
4	中国工艺美术大师	冯道明	玉器
5	中国工艺美术大师	杨世昌	玉器
6	中国工艺美术大师	宋世义	玉器
7	中国工艺美术大师	张志平	玉器
8	中国工艺美术大师	郭石林	玉器
9	中国工艺美术大师	王耀堂	玉器
10	中国工艺美术大师	姜文斌	玉器
11	中国工艺美术大师	王希伟	玉器
12	中国工艺美术大师	柳朝国	玉器
13	中国工艺美术大师	崔奇铭	玉器
14	中国工艺美术大师	杨根连	玉器
15	中国工艺美术大师	袁广如	玉器
16	中国工艺美术大师	孙　森	象牙雕刻
17	中国工艺美术大师	柴慈继	象牙雕刻
18	中国工艺美术大师	李春珂	象牙雕刻
19	中国工艺美术大师	时金兰	象牙雕刻
20	中国工艺美术大师	张同禄	景泰蓝
21	中国工艺美术大师	戴嘉林	景泰蓝
22	中国工艺美术大师	米振雄	景泰蓝
23	中国工艺美术大师	霍铁辉	景泰蓝
24	中国工艺美术大师	钟连盛	景泰蓝
25	中国工艺美术大师	文乾刚	雕漆

26	中国工艺美术大师	程淑美	花丝镶嵌
27	中国工艺美术大师	殷秀云	雕漆
28	中国工艺美术大师	王树文	综合
29	中国工艺美术大师	崔　洁	抽纱
30	中国工艺美术大师	周道生	地毯
31	中国工艺美术大师	刘守本	内画
32	中国工艺美术大师	费保龄	风筝
33	中国工艺美术大师	双起祥	泥塑
34	中国工艺美术大师	宋建国	玉器
35	北京工艺美术一级大师	王德龄	玉器
36	北京工艺美术一级大师	马庆顺	玉器
37	北京工艺美术一级大师	董文钟	玉器
38	北京工艺美术一级大师	李万顺	象牙雕刻
39	北京工艺美术一级大师	王永明	象牙雕刻
40	北京工艺美术一级大师	李新民	景泰蓝
41	北京工艺美术一级大师	王建国	景泰蓝
42	北京工艺美术一级大师	满建民	雕漆
43	北京工艺美术一级大师	王　希	金漆镶嵌
44	北京工艺美术一级大师	白静宜	花丝镶嵌
45	北京工艺美术一级大师	曾建中	花丝镶嵌
46	北京工艺美术一级大师	孟德仁	金属工艺
47	北京工艺美术一级大师	高铁成	金属工艺
48	北京工艺美术一级大师	李书帮	装饰
49	北京工艺美术一级大师	茅子芳	刻瓷
50	北京工艺美术一级大师	张云祥	雕塑
51	北京工艺美术一级大师	方东亮	玉器
52	北京工艺美术一级大师	张自方	景泰蓝
53	北京工艺美术一级大师	刘卫国	玉器
54	北京工艺美术一级大师	赵丽平	玉器





55	北京工艺美术一级大师	赵 琦	玉器
56	北京工艺美术一级大师	张铁成	玉器
57	北京工艺美术一级大师	陈 新	玉器
58	北京工艺美术一级大师	姚淑英	玉器
59	北京工艺美术一级大师	刘建华	象牙雕刻
60	北京工艺美术一级大师	柏德元	金漆镶嵌
61	北京工艺美术一级大师	万 紫	金漆镶嵌
62	北京工艺美术一级大师	孙 颖	剧装
63	北京工艺美术一级大师	马慕良	木雕
64	北京工艺美术一级大师	刘永森	景泰蓝
65	北京工艺美术一级大师	康玉生	地毯
66	北京工艺美术一级大师	陈烈汉	彩瓷
67	北京工艺美术一级大师	郭 鸣	综合
68	北京工艺美术二级大师	李贤忠	玉器
69	北京工艺美术二级大师	李国栋	象牙雕刻
70	北京工艺美术二级大师	陈 江	玉器
71	北京工艺美术二级大师	李 申	象牙雕刻
72	北京工艺美术二级大师	郭义华	金漆镶嵌
73	北京工艺美术二级大师	王书明	雕漆
74	北京工艺美术二级大师	姚迎春	花丝镶嵌
75	北京工艺美术二级大师	南志刚	花丝镶嵌
76	北京工艺美术二级大师	韩振山	景泰蓝
77	北京工艺美术二级大师	王敏成	景泰蓝
78	北京工艺美术二级大师	张容贞	花丝镶嵌
79	北京工艺美术二级大师	高育宁	金属工艺
80	北京工艺美术二级大师	关维霖	京绣
81	北京工艺美术二级大师	罗慧先	金漆镶嵌
82	北京工艺美术二级大师	王 建	玉器
83	北京工艺美术二级大师	王庆珍	玉器

84	北京工艺美术二级大师	张知忠	玉器
85	北京工艺美术二级大师	苏　然	玉器
86	北京工艺美术二级大师	王宝韧	综合
87	北京工艺美术二级大师	苏　伟	玉器
88	北京工艺美术二级大师	李　东	玉器
89	北京工艺美术二级大师	冯旭华	象牙雕刻
90	北京工艺美术二级大师	曹艳红	地毯
91	北京工艺美术二级大师	贾大双	抽纱
92	北京工艺美术二级大师	王　立	仿古瓷
93	北京工艺美术二级大师	张宝贵	雕塑
94	北京工艺美术二级大师	蒋民民	综合
95	北京工艺美术三级大师	胡毓昆	玉器
96	北京工艺美术三级大师	董毓庆	玉器
97	北京工艺美术三级大师	于正全	玉器
98	北京工艺美术三级大师	谢　华	玉器
99	北京工艺美术三级大师	张庆如	玉器
100	北京工艺美术三级大师	田贵平	玉器
101	北京工艺美术三级大师	王　剑	玉器
102	北京工艺美术三级大师	王启海	玉器
103	北京工艺美术三级大师	张继光	玉器
104	北京工艺美术三级大师	代全海	玉器
105	北京工艺美术三级大师	杨宝忠	玉器
106	北京工艺美术三级大师	王燕波	玉器
107	北京工艺美术三级大师	孙永恒	玉器
108	北京工艺美术三级大师	季玉河	玉器
109	北京工艺美术三级大师	张恩杰	象牙雕刻
110	北京工艺美术三级大师	刚熙霖	象牙雕刻
111	北京工艺美术三级大师	栾燕军	象牙雕刻
112	北京工艺美术三级大师	牛树怀	象牙雕刻

113	北京工艺美术三级大师	陈乃昌	象牙雕刻
114	北京工艺美术三级大师	王华安	象牙雕刻
115	北京工艺美术三级大师	阮春霖	景泰蓝
116	北京工艺美术三级大师	丁明鸿	景泰蓝
117	北京工艺美术三级大师	柳宏林	景泰蓝
118	北京工艺美术三级大师	邵家增	景泰蓝
119	北京工艺美术三级大师	李汝英	景泰蓝
120	北京工艺美术三级大师	曾朝万	雕漆
121	北京工艺美术三级大师	徐文生	雕漆
122	北京工艺美术三级大师	李志刚	雕漆
123	北京工艺美术三级大师	陈厚棣	雕漆
124	北京工艺美术三级大师	刘振华	金属工艺
125	北京工艺美术三级大师	赵遴善	金属工艺
126	北京工艺美术三级大师	孟宪忠	金属工艺
127	北京工艺美术三级大师	杨　锐	花丝镶嵌
128	北京工艺美术三级大师	杜儒奎	花丝镶嵌
129	北京工艺美术三级大师	张春源	花丝镶嵌
130	北京工艺美术三级大师	袁玉兰	花丝镶嵌
131	北京工艺美术三级大师	田瑞和	花丝镶嵌
132	北京工艺美术三级大师	崔西伦	花丝镶嵌
133	北京工艺美术三级大师	马佩坚	花丝镶嵌
134	北京工艺美术三级大师	敖　明	金漆镶嵌
135	北京工艺美术三级大师	刘锡恒	金漆镶嵌
136	北京工艺美术三级大师	秦崇礼	金漆镶嵌
137	北京工艺美术三级大师	张秀珍	金漆镶嵌
138	北京工艺美术三级大师	苏桂增	金漆镶嵌
139	北京工艺美术三级大师	周　义	金漆镶嵌
140	北京工艺美术三级大师	张长生	金漆镶嵌
141	北京工艺美术三级大师	胡　昕	金漆镶嵌
142	北京工艺美术三级大师	蒋崇愚	抽纱

143	北京工艺美术三级大师	董季敏	抽纱
144	北京工艺美术三级大师	崔比德	抽纱
145	北京工艺美术三级大师	张金声	抽纱
146	北京工艺美术三级大师	武允仁	地毯
147	北京工艺美术三级大师	宋建中	地毯
148	北京工艺美术三级大师	穆　光	地毯
149	北京工艺美术三级大师	张　仁	木雕
150	北京工艺美术三级大师	钱志强	礼花
151	北京工艺美术三级大师	李永康	礼花
152	北京工艺美术三级大师	王振宇	玉器
153	北京工艺美术三级大师	王文辉	玉器
154	北京工艺美术三级大师	刘小俊	玉器
155	北京工艺美术三级大师	员向阳	玉器
156	北京工艺美术三级大师	武国芬	金漆镶嵌
157	北京工艺美术三级大师	王学兵	金漆镶嵌
158	北京工艺美术三级大师	郑道全	石雕
159	北京工艺美术三级大师	陈宝光	景泰蓝
160	北京工艺美术三级大师	吕　旋	玉器
161	北京工艺美术三级大师	白　莉	仿古瓷
162	北京民间工艺一级大师	杨乃惠	绢塑
163	北京民间工艺一级大师	王志祥	雕塑
164	北京民间工艺一级大师	杨统环	雕塑
165	北京民间工艺一级大师	李苍彦	综合
166	北京民间工艺一级大师	哈亦琦	风筝
167	北京民间工艺一级大师	王　燕	面塑
168	北京民间工艺一级大师	张宝琳	面塑
169	北京民间工艺一级大师	刘荫茹	面塑
170	北京民间工艺一级大师	张荣达	泥塑
171	北京民间工艺一级大师	徐　阳	剪纸



172	北京民间工艺一级大师	杨玉栋	泥塑
173	北京民间工艺二级大师	宋世忠	雕塑
174	北京民间工艺二级大师	刘锦茹	雕塑
175	北京民间工艺二级大师	冯海瑞	剪纸
176	北京民间工艺二级大师	滑树林	绢塑
177	北京民间工艺二级大师	郎志丽	面塑
178	北京民间工艺二级大师	黄小群	综合
179	北京民间工艺二级大师	张俊显	面塑
180	北京民间工艺二级大师	崔　欣	绢塑
181	北京民间工艺三级大师	徐汶静	绢塑
182	北京民间工艺三级大师	齐聪颖	绢塑
183	北京民间工艺三级大师	李邦秀	泥塑
184	北京民间工艺三级大师	张铁成	泥塑
185	北京民间工艺三级大师	张淑敏	雕塑
186	北京民间工艺三级大师	高东升	内画
187	北京民间工艺三级大师	邢兰香	料器
188	北京民间工艺三级大师	刘忠英	堆红
189	北京民间工艺三级大师	马　红	刻瓷
190	北京民间工艺三级大师	熊大蒂	中国结
191	北京民间工艺三级大师	宋永田	石雕
192	北京民间工艺三级大师	刘　韧	剪纸

我们仅从我们最熟悉的北京工艺美术领域，来看老北京文化的继承与发展；在新北京建设的各个领域中，老北京文化中的精华，一定会在现代北京的建设中发扬光大。

参考书目

1．张次溪编著．天桥丛谈，北京：中国人民大学出版社，2006

2．石云涛编著．中国传统文化概论，北京：学苑出版社，2009

3．尚刚编著．中国工艺美术史新编，北京：高等教育出版社，2007

4．余钊著．北京旧事，北京：学苑出版社，2000

5．王世襄著．明式家具研究，北京：生活.读书.新知三联书店，2007

6．田家青著．明式家具鉴赏与研究，北京：文物出版社，2003

7．马炳坚著．中国古建筑木作营造技术，北京：科学出版社，1991

8．万依，王树卿，刘潞著．清代宫廷史，沈阳：辽宁人民出版社，1990

9．梁思成著．中国建筑史，北京：中国建筑工业出版社，2005

10．张荣编著．张荣谈漆器，长春：吉林科学技术出版社，1998

11．柏德元著．北京金漆镶嵌，北京：北京工艺美术出版社，2008

12．方泽著．中国玉器，天津：百花文艺出版社，2004

13．李东溟编著．牙器，合肥：黄山书社，2002

14．王勇编著．京味文化，北京：时事出版社，2007

15．紫禁城杂志社编．故宫新语，上海：上海文化出版社，1984

16．卞宗舜，周旭，史玉琢著．中国工艺美术史，北京：中国轻工业出版社，2004

17．北京市地方志编纂委员会编著．北京志・工业卷・纺织志，北京：北京出版社，2002

18．北京市地方志编纂委员会编著．北京志・工业卷・工艺美术志，北京：北京出版社，2002

19．秦国经，范洪琪主编．老北京紫金城皇家生活，北京：北京图书馆出版社，2006

20．张臣杰主编，王名时，李苍彦副主编．当代北京工艺美术，北京：北京日报出版社，1989



后记

北京工艺美术分为“宫廷工艺美术和民间工艺美术”的说法，几十年来一直被业内所认可。因为这是北京特有的历史和北京工艺美术的经历所决定的。

说起来，历史上河南的开封、陕西的西安、江苏的南京……也都曾有作为都城的历史，但是又都被不可预测的社会进程中断了。唯独北京从辽代作为陪都开始，经金、元、明到清连续下来了，而且在离我们今天最近的明清两代，宫廷工艺美术发展成熟并达到了顶峰。明清两代宫廷工艺美术和民间工艺美术互相影响的作用也最大，所以在北京的工艺美术品中除民间工艺美术外，宫廷工艺美术应当是主要的、独特的类别。近几年来，在社会上兴起的收藏热，使这一观点在行业外民众的心目中也得到极为肯定的认可。

我们在这个行业工作了几十年，深深地感到能被社会认可的事情往往存在两种情况，一种是被专家从理论上给予了总结，记载在书本上，供传播和传承；另一种是停留在人们的约定俗成中，没有专门的文字记载，传播和传承的方式主要是从口头上进行。北京工艺美术中宫廷工艺美术和民间工艺美术的分类就属于第二种。

形成第二种情况往往有两个原因造成，第一种是由于事情本身简单，用不着劳神费力著书立说地来解决；第二种是本身确实是个值得研究的课题，但实践还未到成熟阶段，仍处在探讨过程中。根据我们几十年工作的经验体会到，在这个问题上形成的约定俗成的是第二种情况，也就是这个问题仍处在探讨过程中。

凡事总有个开头。从北京工艺美术品种技艺传承和发展趋势看，从社会对北京工艺美术的需求趋势看，我们感到当前已经非常有必要用文字专门分析和论述，北京工艺美术分为宫廷工艺美术和民间工艺美术两大类的产生的历史、形成的环境、发展的规律和变化的情况。这可能是行业内外的第一次尝试。由于水平有限，抛出的实实在在是块砖头，期待着引来珍贵的和田籽儿料或者种水色兼优的高翠来。